

Sistemas Expresivos y Estética del Lenguaje Sonoro

Susana Sanguineti y Marta Pereyra

Editorial Brujas

Susana Sanguineti
Marta Pereyra
(Compiladoras)

Sistemas expresivos y estética del lenguaje sonoro





Colección *Vocación de radio*
Dirección *Susana Sanguineti*
Título *Sistemas expresivos y estética del lenguaje sonoro*
Compiladoras Susana Sanguineti *& Marta Pereyra*

Autores:
Germán Abraham, Pablo Alvarez, Nieves Baigorrí Grimaux
Evangelina Giró, Natalia Herrera, Fanny Marconetto
Virginia Mora, Melanie Niemiec, Marta Pereyra
Olga Pérez Bracesco, Hugo Pizarro, Leticia Pou
Susana Sanguineti, Analía Sosa, Sergio Sosa

Pereyra, Marta Beatriz
Sistemas expresivos y estética del lenguaje sonoro / Marta Beatriz Pereyra ; Susana Basilea Sanguineti. - 1a ed . - Córdoba : Brujas, 2019.
246 p. ; 23 x 15 cm. - (Vocación de radio / Sanguineti, Susana; 3)

ISBN 978-987-760-235-7

1. Comunicación Social. 2. Medios de Comunicación Social. I. Sanguineti, Susana Basilea II. Título
CDD 302.2

1° Edición.
Impreso en Argentina
ISBN: 978-987-760-235-7
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.



www.editorialbrujas.com.ar publicaciones@editorialbrujas.com.ar
Tel/fax: (0351) 4606044 / 4691616– Pasaje España 1486 Córdoba–Argentina.

Contenido

Prólogo

Una palabra puede provocar una risa incontenible, o un llanto desconsolado, o una mano extendida, o una declaración de guerra o de amor.

Un sonido grave de tambores batiendo sobresaltan el ritmo y la respiración, un aletear en las tardes soleadas dibuja sonrisas, un estallido de una ola sobre una roca grita que usted está irremediablemente vivo.

Una música en el aire le hace cerrar los ojos e imaginarse mundos y azules de cielo y rojos de atardeceres y blancos eléctricos de tormentas. Y de pronto usted sabe que al oírla ha logrado conseguir sus alas para lograr la libertad.

El silencio lo arrastra a su propio latido interior, desnudo de sonidos, despojado de voz.

Piénselas a todas juntas en una estrecha convivencia armónica.

Eso, sólo eso es el lenguaje sonoro.

Y estaría todo dicho, pero no. Nosotros seguimos insistiendo en analizarlo, explicarlo, desmenuzarlo, ver cómo es por dentro. Como cuando una de chica desarmaba los relojes para ver por qué sonaban. Después no andaban más.

Por suerte el lenguaje sonoro sigue andando pese a todos nuestros embates académicos, pese a todas nuestras serias y profundas investigaciones, pese a toda nuestra palabra puesta a su servicio.

Todo esto lo sabemos quienes hemos escrito este libro. Pero no pudimos resistirnos a la tentación y volvimos a las andadas con la seriedad y el respeto que nos merece el tema.

Esperamos que si no lo disfrutan, al menos les sea útil.

Susana Sanguineti

PARTE 1 –
LOS SISTEMAS EXPRESIVOS DEL LENGUAJE SONORO

Capítulo 1
El Sonido

Germán Abraham

Para comenzar con una definición simple, podemos decir que el sonido es la "sensación que el movimiento vibratorio de los cuerpos, transmitido por un medio elástico, como el aire, excita en el oído."[1]

Lo primero que notamos en esta definición es que el sonido, tal como lo experimentamos, es una sensación fisiológica. ¿Pero, qué sucede para que lleguemos a oír?

Según la definición, todo comienza con el movimiento vibratorio de un cuerpo. La Acústica, rama de la física que estudia el fenómeno en cuestión, define al sonido como vibración. Queremos resaltar que esta noción *sonido = vibración* es fundamental dentro de este capítulo.

Imaginemos ahora una situación concreta y simple que nos permita graficar esto que hemos dicho: un guitarrista toca una cuerda de su instrumento. La cuerda (fuente) vibra y pone en movimiento las partículas de aire (medio elástico) creando unas zonas de presión y enrarecimiento: ondas sonoras. Estas ondas son esféricas y se propagan como anillos concéntricos, siempre al mismo ritmo o frecuencia que la vibración que las originó (siempre y cuando la fuente

---

[1] *Neofons - Diccionario Enciclopédico*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena S.A. 1980, p987.

productora del sonido no se encuentre en movimiento). En este punto todavía no hemos oído nada, el sonido de acuerdo a la definición expuesta no existe. Sí existe la vibración inicial que aún no ha sido traducida/decodificada.

Imaginemos que hay una persona cualquiera observando al guitarrista en cuestión. Las ondas sonoras viajan por el aire, contagiando partículas hasta llegar al sistema auditivo de este testigo casual (receptor). El camino a seguir en el organismo del receptor es el siguiente: El *pabellón* recoge las ondas sonoras y las envía al *conducto auditivo externo*. Aquí, las ondas son reforzadas y enviadas al *tímpano* que, al vibrar, mueve la *cadena de huesecillos (martillo, yunque y estribo)*. Una vez en el oído interno, la *endolinfa* (que es un líquido) transmite las vibraciones, poniendo en acción las células sensoriales del órgano de Corti. Es aquí en donde la vibración se transforma en impulso nervioso (eléctrico), el cual es transmitido por el *nervio acústico* hasta el *centro de la audición,* ubicado en el *lóbulo temporal* del cerebro.

El cerebro percibe este estímulo (captado previamente por el sistema auditivo) y lo decodifica como sonido: la traducción / decodificación ha sido realizada.

La definición que presentamos al principio de esta explicación define al sonido como una sensación fisiológica. Dicha definición ata el fenómeno vibratorio del sonido a la percepción del sujeto. Pero, al igual que el sentido de la vista, el sentido del oído tiene un umbral fuera del cual no podemos percibir los sonidos. Esto no significa que dichos sonidos que no captamos no existan. Existen, mas no tenemos la capacidad física para decodificarlos.[2]

Los humanos captamos con el oído sólo aquellas vibraciones comprendidas entre los 20 Herz y los 20.000 Herz.

[2] Incluso podemos apelar al ejemplo absurdo de que una persona sorda niegue la existencia de los sonidos, por no poder percibirlos. Efectivamente, para dicha persona (es decir, subjetivamente), los sonidos no existen. Pero, objetivamente hablando, sí existen y su existencia es comprobable. Incluso dicha persona sorda podría "experimentar" los sonidos con el sentido del tacto (desarrollado), ya que ciertos sonidos, al ser vibraciones, pueden ser percibidas con ese sentido.

Ese es nuestro umbral de audición. Fuera de este tenemos los infrasonidos (vibraciones por debajo de los 20Hz) y los ultrasonidos, que son aquellos que están sobre los 20.000Hz.

La física nos dice que todas las ondas transportan energía. En el caso que nos ocupa, la "energía transportada por una onda sonora es la que hace vibrar nuestros tímpanos".[3] El hecho de que exista un umbral de audición no nos habla de la inexistencia de sonidos fuera de ese umbral, sino de la incapacidad natural de nuestros tímpanos para ser excitados por cierto tipo de frecuencias. Una realidad distinta encontramos en ciertos animales como los perros que escuchan ciertos ultrasonidos, los murciélagos que oyen ultrasonidos (y se guían con ellos), y los grillos, que sólo oyen los ultrasonidos que emiten y son sordos para otros que nosotros sí podemos oír.

En este apartado simplemente queremos dejar planteada una reflexión: *El mundo sonoro nos excede como organismos con sentidos limitados*. Del amplísimo espectro existente, nosotros nos limitaremos a esa pequeñísima parte que sí podemos oír, sin negar que, aun así, hay más.

Por último, consideramos necesario proponer una definición de sonido más completa que la primera. Nos manejaremos con la definición propuesta por Alberto P. Maiztegui y Guillermo Boido en "Física Elemental" que, por su simplicidad y claridad, nos parece la más adecuada:

> La palabra *sonido* tiene dos significados distintos: por una parte designa una *sensación*, algo que sucede en el hombre cuando oye; por otra, se refiere a un *fenómeno físico:* la producción y propagación de ondas sonoras. (Maiztegui y Boido, *Física Elemental*, 1981, p115)

Así, diferenciamos el fenómeno físico, que ya venimos describiendo anteriormente, del aspecto sensorial del sonido, que corresponde más al campo de la fisiología y la psicología.

[3] Guillermo Boido y Alberto P. Maiztegui, *Física Elemental*. Bs. As., Editorial Kapelusz. 1981, p100.

Diferentes miradas para un mismo fenómeno

El sonido según la metafísica

El tercer principio hermético[4] o "Principio de Vibración" afirma que "todo está en movimiento, todo vibra"[5]. Dicha afirmación, junto con otros seis principios, forma parte de siete leyes o principios básicos de la metafísica hermética. Según dicha aseveración, absolutamente todo vibra, desde la energía hasta la materia.

En dicho ámbito de pensamiento, el principio de vibración fundamenta una forma de entender el terreno de la subjetividad. Así, Conny Mendez afirma: "El pensamiento positivo vibra a una frecuencia altísima. Sus colores son brillantes, claros, luminosos. El pensamiento negativo vibra lentamente y sus colores son opacos. Cuanto más negativos, tanto más sombríos y tanto más bajo el "tono" de su sonido."[6]

Como el lector puede ver en la cita antes expuesta, se afirma que cada pensamiento tiene una vibración y un correspondiente sonido y color. Más adelante leemos que los estados de ánimo "vibran y lanzan al espacio esas vibraciones en sonidos y colores. Todos los estados mentales se lanzan al exterior del cuerpo que los crea, van golpeando cuerpos afines como hacen los instrumentos musicales, y estas vibraciones afectan en bien o en mal a otras mentes, aumentando los estados emocionales y mentales que están a tono con ellas."[7]

En base a las citas que tomamos y del principio que afirma que todo vibra, se desprende que todo suena (inaudiblemente) y todo tiene un color (invisible). Además, nótese que la explicación sobre la forma en la cual los estados mentales se *contagian*, se asemeja mucho a la forma en

[4] Por Hermes Trismegisto, filósofo egipcio que, se supone, existió en el S XX aC.

[5] Conny Mendez, *Metafísica 4 en 1*, España, Bienes Laconica C.A. 1998, p253.

[6] Mendez, *ibidem*.

[7] Conny Mendez, *op. cit.,* p256.

que se propagan las ondas sonoras. Inclusive, al hablarse de vibraciones, entender el fenómeno de las ondas sonoras sirve, por analogía, para comprender el planteo de Conny Mendez en su manual de metafísica.[8]

Estas consideraciones metafísicas generan seguidores y detractores en similar proporción. Independientemente de nuestra posición frente a ella, no podemos negar que es un discurso más desde el cual no sólo se ha reflexionado sobre el sonido, sino que se lo ha tomado para explicar el funcionamiento del universo, tanto en sus aspectos macro como micro.

Por último, nos vemos en la obligación de resaltar que es innegable que el principio hermético mencionado al comienzo se condice con lo que demuestra la ciencia moderna, tal como hemos visto antes en las palabras de Max Planck y Eduard Rhein: efectivamente, todo vibra.

El sonido según diferentes culturas

Los datos para confeccionar el siguiente apartado fueron extraídos, en su mayoría, del libro *Sonidos que curan*, en el cual el Dr. Mitchell L. Gaynor[9] explica la forma en la cual los hombres de distintas culturas y/o religiones han entendido el sonido y se han servido de él.

Pitágoras

Para Gaynor, Pitágoras (580–500 aC.) fue el primero que *analizó* el uso de la música como técnica curativa, dando lugar a una especie de *medicina por el sonido*.

Según Jámblico, filósofo del S.IV que escribió distintos tratados en base a las teorías pitagóricas, Pitágoras

[8] Aclaramos que la mención de dicho planteo no implica necesariamente aceptar dichas ideas.

[9] M. L. Gaynor es director del departamento de Medicina Oncológica e Integrativa del Centro Strang – Cornell para la prevención del cáncer (Nueva York) y aplica el sonido al campo clínico, integrándolo como una herramienta complementaria en los tratamientos a sus pacientes.

pensaba que "la música contribuía a mejorar la salud si se aplicaba de la manera correcta… Llamaba a su método medicina musical. En primavera…se sentaba en medio de sus discípulos que eran capaces de cantar melodías y tocar la lira… Sus seguidores cantaban al unísono ciertos cánticos o himnos… que los hacían disfrutar y ser melodiosos y rítmicos. En otras ocasiones, también empleaban la música como medicina, entonando ciertas melodías expresamente compuestas para curar las pasiones de la psique, o la depresión y la angustia mental. Además de estas, había melodías para aplacar la ira, la agresividad y para todos los trastornos psíquicos."[10]

Pitágoras concebía a la música como una herramienta para curar malestares o enfermedades físicas y emocionales. Este uso dado a dicha forma de arte que combina sonidos es coherente con su visión del universo y del sonido. Este filósofo y matemático griego afirmaba: "Cada cuerpo celestial, (…) de hecho cada átomo, produce un sonido particular debido a su movimiento, su ritmo o vibración. Todos estos sonidos y vibraciones componen una armonía universal, en la que cada elemento, sin perder su propia función y carácter, contribuye a la totalidad."[11]

Hinduísmo

En la tradición hindú, cuyo origen se rastrea en el tercer milenio antes de la era cristiana, encontramos un precepto básico: el canto es una prescripción sagrada y sirve para calmar la mente y los sentidos físicos. Mediante el aquietamiento de los cuerpos se busca alcanzar una conciencia espiritual más profunda, trascender los niveles materiales de la existencia.

Desde siempre, los filósofos védicos han entonado cánticos y sonidos monosilábicos (mantras) para llegar a un

---

[10] Mitchell L. Gaynor, *Sonidos que curan*, Barcelona, Ediciones Urano S.A. 2001, p49 y 50.
[11] Mitchell L. Gaynor, *op. cit.*, p50.

estado de conciencia más elevado. El fin último es llegar a un estado de comunión con la esencia divina del universo.

Hay una escuela de filosofía y práctica del yoga, el mantra – yoga, que sostiene que el sonido existe a varios niveles de conciencia, y que hay un espectro que va desde los sonidos cotidianos y claramente audibles a aquellos sonidos que pueden *captarse* cuando se permanece en un estado de meditación profunda.

Desde hace milenios, los hombres santos de la India han entendido al cosmos como un "universo de vibraciones, la fuente de todas las manifestaciones."[12] En consonancia con esto, los hindúes relacionan el sonido de la palabra hablada con el comienzo de la creación. En los textos védicos se relata cómo Prajapati, creador de todos los seres, dijo "Bhuh, Bhuvah, Svar", palabras que crearon el cielo, el paraíso y la Tierra. Así, el sonido de dichas palabras inició la creación.

Chamanismo

El sistema de creencias chamánicas tiene entre 20.000 y 50.000 años de antigüedad y se ha practicado en todo el globo. Los chamanes buscan entrar en un estado alterado de conciencia, que les permite, en última instancia, curar a sus pacientes. La herramienta para introducirse a dicho estado es simple: utilizan el ritmo repetitivo, sostenido y monótono de tambores y cascabeles. Dicho ritmo de tambor tiene efectos fisiológicos medibles. En la década del '60, el investigador Andrew Neher estudió los efectos de la práctica chamánica en cuestión sobre el sistema nervioso central. Descubrió que el ritmo repetitivo de los tambores alteraba la actividad en ciertas áreas del cerebro que cotidianamente no suelen verse afectadas. Según Neher, "esto ocurría porque las numerosas frecuencias de un solo golpe estimulan múltiples caminos neuronales en el cerebro. Asimismo, el cerebro recibe una mayor cantidad de estímulos de baja frecuencia, como los

---

12 Mitchell L. Gaynor, *op. cit.*, p55.

producidos normalmente por un tambor (…)".[13]

Otra investigación fue llevada a cabo por Wolfgang Jilek sobre la danza chamánica de la tribu salish del noroeste de Norteamérica. Se descubrió que en dichos rituales, la gama de frecuencia más habitual es la de la onda theta, es decir, la más efectiva para producir estados de trance.

A su vez, las canciones chamánicas, casi siempre con una melodía sencilla y un ritmo repetitivo, pueden influir en el sistema nervioso central al igual que la respiración profunda yóguica: se reduce el ritmo cardíaco y el pulso.

La Cábala

La Cábala es una tradición judía, la cual ha desarrollado un complejo cuerpo de literatura. Dicho corpus se remonta al siglo I después de Cristo y contiene diversos análisis sobre la importancia espiritual del sonido. Según los cabalistas, el sonido, manipulado correctamente, abre las puertas para experimentar niveles más altos de alegría.

En la Cábala, el sonido y la música aparecen implicados en el origen del cosmos: en el Sefer Bahir o *Libro de la Claridad*, del año 1175 aprox., por ejemplo, se hacen continuas referencias al rol esencial del sonido en el acto de la creación.[14]

A su vez, los cabalistas utilizaban el sonido siguiendo prácticas detalladas para así lograr niveles más altos. Abraham Abulafia, cabalista del siglo XIII es un ejemplo: escribió una veintena de libros sobre meditación y estableció una serie de técnicas puntuales basadas en el sonido para alcanzar estados psíquicos alterados. Incluso estableció

---

[13] Mitchell L. Gaynor, *op. cit.*, p62.

[14] Dicha idea no es sólo patrimonio de los cabalistas y de los hindúes. Según la Biblia, todo comenzó con el Verbo, el primer sonido de la creación. En el Popol Vuh, poema de los mayas que relata los mitos de la creación de dicho pueblo, se relata la aparición del hombre en la Tierra gracias a la palabra. La tribu atabasca de Canadá cree que el dios Asintmah entretejió canciones en la Tierra para crear el mundo, mientras que para los hopis fue la mujer araña la que creó toda la vida en la Tierra cantando una Canción de Creación.

notas musicales precisas para ser cantadas junto con ciertas posiciones parecidas al hatha yoga. El objetivo, como en otras tantas tradiciones, es penetrar en el mundo espiritual, trascender, alimentar la espiritualidad.

Los místicos cabalistas siempre creyeron que los sonidos afectaban al cuerpo. Por esto, igual que los clarividentes védicos y los chamanes, cantaban himnos y cánticos en sus sesiones de meditación. Según Gaynor, "muchos de estos himnos reflejan la creencia cabalista mayor de que el universo reverbera con una canción celestial."[15]

Sufismo

El sufismo es una antigua secta islámica oculta que concede gran importancia al sonido y a la música. Los sufíes, como los cabalistas, investigaron la forma en que el sonido influye en el cuerpo. Según Gaynor, "una de sus primeras técnicas de meditación se basó en interpretar, en un tiempo calculado, un cántico sostenido de una sola nota, y vigilar después sus respuestas fisiológicas para determinar de qué forma había afectado a sus cuerpos."[16]

Para ellos, el sonido es alimento para el alma. De acuerdo a las palabras de Hazrat Inayat Khan, fundador de la orden sufí en Occidente, tanto el cuerpo físico, como los pensamientos y sentimientos dependen de las leyes de vibración. Sostiene también que el mundo está colmado de sonidos abstractos, vibraciones que, por ser tan finas, no pueden ser vistas u oídas.

Una de las prácticas más sorprendentes de los sufíes es el canto de los armónicos[17]. Con dicha técnica, una sola persona puede emitir dos o tres sonidos simultáneamente. Algunos sostienen que son justamente los armónicos los que

---

[15] Mitchell L. Gaynor, *op. cit.*, p65.
[16] Mitchell L. Gaynor, *op. cit.*, p69 y 70.
[17] Los armónicos son frecuencias que suenan junto con el sonido fundamental y que son múltiplos de esta. Son los armónicos lo que constituyen el timbre característico del instrumento, o de la voz. Algunos armónicos quedan fuera del umbral de audición del hombre.

confieren el efecto sanador del sonido.

Al igual que en otras sectas, el sonido aparece en la creación. Tal como lo dice Khan, "el sonido es la fuente de todas las manifestaciones…Quien conoce el misterio del sonido, conoce el misterio de todo el universo."[18]

En el sufismo se encuentra presente la idea de que hay una *sinfonía cósmica* y que el hombre puede afinarse con aquella. Para sus practicantes, la influencia del sonido en las personas está aceptada y se aplica en sus prácticas espirituales. Khan, incluso, se hace eco del comportamiento de los átomos con respecto al sonido: "El sonido afecta cada átomo del cuerpo, ya que todos ellos tienen resonancia."[19]

El sonido en acción

Cimática

Si bien nos resulta fascinante la idea de los átomos que vibran y el sonido como fenómeno vibrante, y si bien respetamos las distintas tradiciones, muchas de ellas milenarias, somos conscientes de que nos movemos por un terreno resbaladizo. No hemos visto aún información científica que justifique la afirmación de que el sonido tiene una influencia comprobable en la materia. Como hemos dicho antes, sí buscamos determinar si es posible una influencia del sonido en el organismo humano. Encontramos un comienzo de respuesta en la Cimática y en las experiencias de Masaru Emoto.

La ciencia de la cimática (traducción del inglés, *cymatics*), es el estudio del fenómeno de las ondas y su nacimiento puede fijarse en la década del '60. En aquel momento, un científico suizo, EL Dr. Hans Jenny, investigaba la influencia de las ondas acústicas sobre distintos materiales: Usando un generador de ondas acústicas y un parlante para hacer

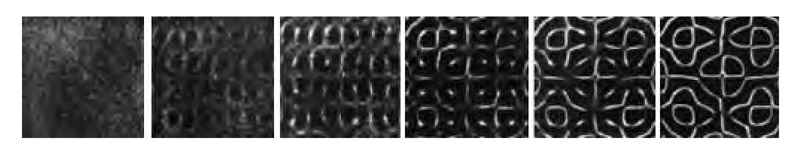
---

[18] Mitchell L. Gaynor, *op. cit.*, p88.

[19] Hazrat Inayat Khan, no se exponen datos (citado en Sarita Maya, *Resonancia armónica o sonoterapia,* Sarita Maya, Revista Medicina Alternativa, en www.holistica.com.mx/sonoterapia/revistasalud.pdf

vibrar distintos polvos, pastas y líquidos, demostró que el sonido da forma, estructura la materia. Al aplicársele una vibración de ondas acústicas, las partículas del elemento en cuestión se organizan formando patrones intrincados.

Imagen 1



Al concentrarse las sustancias en las depresiones de las ondas sonoras, se forman patrones. Dependiendo de los sonidos, llegan a formarse figuras geométricas simétricas.

Exponemos a continuación, una traducción que hemos realizado de un experimento que se relata en la revista "Kindred Spirit, Issue 60 Autumn 2002"[20] (original en inglés):

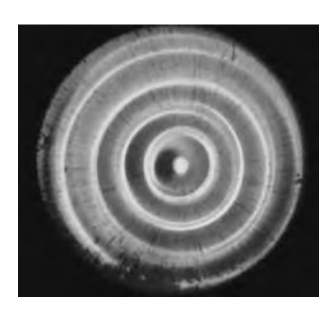
"Se colocó sobre una lente de aumento un pequeño *aro* de madera conteniendo 20 cc de agua. A dicho lente se le adosa un pequeño cristal, el cual, cuando se le aplica una corriente eléctrica, crea una vibración específica, dependiendo de la frecuencia de la corriente. Cuando el parlante vibra, desplazando aire y creando unas ondas sonoras específicas conforme a las frecuencias a las que es sometido, el cristal vibra y transmite sus oscilaciones directamente a la muestra de agua."

Para poder observar lo que sucede, se proyecta luz desde abajo de la lente con aumento hacia arriba, de forma que atraviese la muestra de agua. Este haz de luz entra en la lente de una cámara que se encuentra sobre la muestra de agua. Así el Dr. Jenny pudo fotografiar las perturbaciones (patrones de onda) creadas en el agua cuando esta vibraba en respuesta a los tonos puros a los que era sometida.

[20] El artículo puede leerse en www.kindredspirit.co.uk/articles/pdf6014-Cymatics.pdf

"La frecuencia (el tono o altura) y la amplitud (volumen) pueden variarse independientemente, con resultados característicos. A una baja frecuencia emerge un patrón visible muy estable, en forma de ondas concéntricas. Estas ondas no se mueven hacia afuera como ondas en una laguna (*ripples in a pond*). Mientras el tono se mantiene y no se altera, el patrón se mantiene estático. En la Imagen 2 podemos ver un ejemplo:

Imagen 2

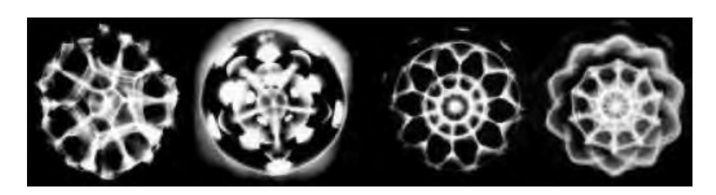


En cuanto la frecuencia cambia, la estable estructura se disuelve y se torna caótica. Mientras la frecuencia aumenta constantemente ocurre algo interesante: a determinada frecuencia la muestra de agua se reorganiza espontáneamente en una forma con una estructura más intrincada. Incluso, aún cuando la frecuencia se mantiene subiendo constantemente, la nueva figura no emerge gradualmente. Más bien, se transforma en una nueva estructura armónica en un determinado momento (de forma abrupta), lo cual hace recordar a los saltos cuánticos de la física subatómica[21]. Así que, después de una pequeña fase de caos, una nueva estructura estable (más intrincada aún y con un mayor grado de "interconectividad"[22] entre sus elementos) emerge. En lugar de ver círculos concéntricos aislados, nos encontramos con "rayos" que salen del centro, penetrando y reformando dichos círculos o aros en formas pentagonales: (Imagen 3)

[21] Los saltos cuánticos se refiere a los saltos o cambios de energía de los electrones en el interior del átomo.

[22] "*interconnectedness*" en el original en inglés.

Imagen 3



A medida que la frecuencia sigue subiendo ocurre el mismo proceso (caos y reintegración) con un orden más intrincado y con mayor coherencia armónica, reflejando así dicha vibración / frecuencia más alta. A mayor tono, comienzan a verse elementos con formas similares a flores, pétalos y mandalas. Así es que, a medida que la frecuencia de la onda sonora continúa aumentando, se obtienen formas más intrincadas, más delicadas y más simétricas" (Op. cit., 2002)

La descripción de este experimento demuestra, junto con un libro y un video publicados por el Dr. Jenny a los cuales hemos tenido acceso, que las ondas sonoras (el sonido) influyen en la materia. Basta hacer sólo un pequeño ejercicio de proyección para imaginar que la materia influenciada puede ser el cuerpo humano. Nos aventuramos a afirmar que los sonidos pueden ejercer una influencia en las células, los tejidos y los órganos.

A esto podemos sumarle además, que aproximadamente el 70 por ciento del cuerpo está constituido por el elemento que más rápidamente conduce el sonido: el agua. El sonido viaja aproximadamente cuatro veces más rápido por el agua que por el aire.

Los cristales de agua

El trabajo del doctor en medicina alternativa Masaru Emoto, autor del libro "Mensajes del Agua", se desarrolla en torno a dicho elemento. En 1994 abrió en Japón un centro de investigación en donde se abocó a estudiar la respuesta del agua a diferentes estímulos o, dicho de otra forma, cómo estos alteran la estructura molecular de aquella.

El autor afirma que el líquido en cuestión tiene la capacidad de copiar, memorizar y transportar información.[23] Esta última idea es central en las investigaciones de Emoto. Movilizado por la necesidad de encontrar pruebas visibles de semejante afirmación comenzó a experimentar congelando agua y fotografiando los cristales que se formaban. El procedimiento, tal como lo explica Emoto, es el siguiente:

> "Pongo 50 tipos de agua en 50 cajas Petri diferentes. (...) Entonces, coloco las cajas en un congelador a -20º centígrados (-4 º Fahrenheit) durante tres horas. El resultado es que la tensión superficial forma gotas de hielo en las cajas Petri alrededor de un milímetro de distancia de la superficie. El cristal aparece cuando se ilumina la corona de la gota de hielo". (Emoto, *Los mensajes ocultos del agua*, 2007, p23).

Según Emoto la música, las palabras, las imágenes, los pensamientos e incluso las intenciones ejercen una influencia en el agua, la cual conserva la información transmitida. Esta influencia puede quedar en evidencia congelándola y viendo los cristales que se forman.

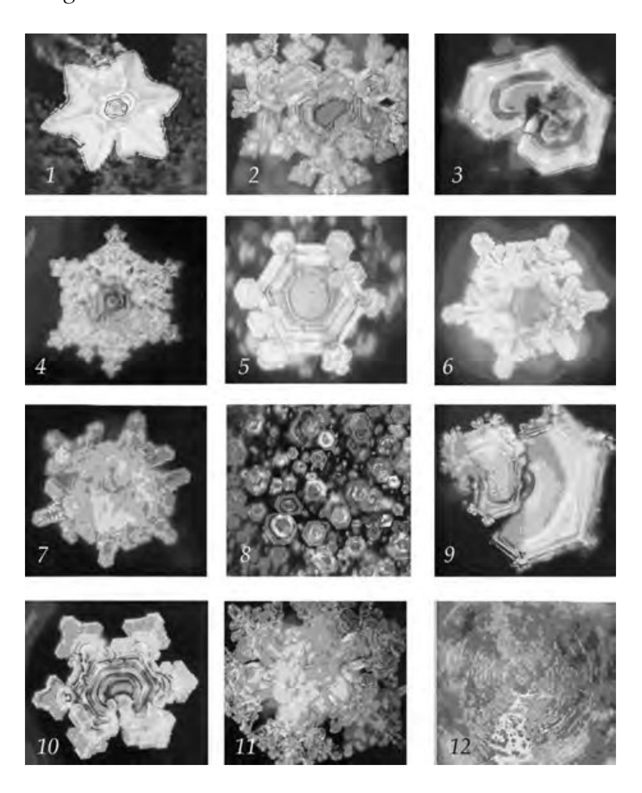
La afirmación de que un pensamiento puede ejercer influencia en el agua es, como mínimo, polémica y supone un cambio de paradigma no sólo en la medicina, sino filosófico. Si bien hoy estamos acostumbrados a oír que el pensamiento influye en la química del organismo, la afirmación de que con el pensamiento y la intención se ejerce influencia sobre la materia es de difícil demostración científica y no nos adentraremos en esas cuestiones. Nosotros nos centraremos solamente en lo ateniente a lo sonoro, es decir, en cómo las vibraciones musicales dejan su huella en el agua.

El experimento consiste en poner una botella de agua

[23] Este concepto se encuentra presente en la homeopatía, en la cual se diluyen sustancias en agua a punto tal que la sustancia ya no permanece en el agua, pero sí las características de aquella.

sobre una mesa entre medio de dos parlantes a un volumen de escucha normal. Luego se sigue el proceso de congelación descrito anteriormente. Finalmente, "cuando se observa el agua congelada a través del microscopio puede constatarse que los cristales comienzan a crecer desde el centro al cabo de unos 10 segundos. Luego, transcurridos 40 segundos, se hacen ya claramente apreciables pequeños adornos sobre los vértices del hexágono que, según Emoto, representan y contienen la información que puede transmitir. Hasta que el cristal llega a su "fase adulta" y entonces comienza a derretirse."[24]. Distinto tipo de música produce cristales diferentes. (Imagen 4)

Imagen 4



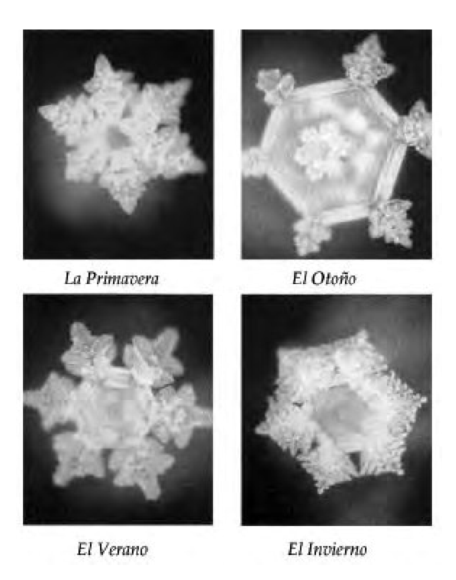
[24] Antonio F. Muro, *La clave de la salud está en el agua*, entrevista a Masaru Emoto, Revista Discovery DSALUD, en http://www.dsalud.com/numero78_5.htm.

1) Agua destilada luego de canto del folklore Kawachi
2) Pastoral de Beethoven
3) Tibet Sutra
4) Sinfonía Nº 40 de Mozart
5) Bach – Aria sobre la 4ª cuerda
6) Bach - Variaciones Goldberg
7) Chopin – Abschiedslied
8) Musica sanadora – HADO
9) Ariran – Canción folklórica coreana
10) Just like a flowing river
11) Elvis Presley – Heartbreak Hotel
12) Agua destilada luego de una audición de heavy metal

La explicación de la formación de los cristales radica en que, según Emoto, la música es vibración pura y el agua recibe y transmite esa información. Por esto es que hay un cambio en la estructura del agua luego del estímulo musical.

Las reacciones son diferentes de acuerdo a los tipos de música y las canciones. Incluso en "Las cuatro estaciones" de Vivaldi, cada movimiento hizo que el agua se cristalizara de diferente forma.

Imagen 5



Para el autor de estos experimentos, tanto la música de compositores como Vivaldi, Mozart, Beethoven, Bach, etc., y muchas canciones folclóricas y canciones compuestas con intenciones relajantes tienen una influencia armoniosa; la prueba estaría en la simetría y en la belleza de los cristales. Por el contrario, con piezas musicales como el heavy metal el agua no puede cristalizarse y se generan imágenes desarmónicas, parecidas a las generadas por el agua contaminada o tóxica.

Dado que el cuerpo humano está en su mayoría compuesto por agua (99% como fetos, 90% en la niñez, 70% en la adultez y 50% en la vejez) Emoto plantea que es necesario purificar el agua que compone el cuerpo. Así podrían curarse enfermedades y mantener la salud.

En el planteo de Masaru Emoto hay un fuerte contenido filosófico y un paradigma alternativo de lo que es la realidad. Encontramos que su pensamiento está en consonancia con conceptos presentados en apartados anteriores por ejemplo, en la física, en el hinduismo y el sufismo. En una entrevista que Antonio Muro le realizara a Masaru Emoto se resume su pensamiento. Transcribimos parte de la entrevista:

> "Todo en el universo es producto de la vibración. Y quizás a eso se refieran los textos sagrados al señalar que en el comienzo fue la Palabra que no es sino una expresión de la vibración. Las vibraciones son energía. Sin energía el hombre se muere y cualquier objeto que existe en el mundo desaparece. La vibración es vida. Cuando el corazón deja de vibrar todo se degrada. Y es el agua precisamente el medio de transmisión de esas vibraciones. El cuerpo humano tiene seis mil millones de células que, cuando está sano, vibran en armonía como en un gran concierto. Cada una tiene su propia vibración. Pues bien, para que surja la enferme-

> dad, la rotura de la armonía, primero empiezan a alterarse las partículas subatómicas. Y si esa mala vibración es crónica en dos o tres años degeneran las vibraciones del átomo. Luego, en períodos similares, se alteran las moléculas, las células y, finalmente, los órganos. Cuando el ser humano comienza a sentir dolores es que se encuentra ya en la fase de afectación de células y órganos. (...) Sin embargo, la enfermedad surge de la energía. Hasta ahora toda esta vibración subatómica que yo denomino Hado, expresión fruto de dos ideogramas japoneses que traducidos al inglés quieren decir movimiento y onda, no era palpable pero ahora ya puede verse su materialización en las cristalizaciones que hemos obtenido del agua". (Muro, La clave de la salud está en el agua, S/d).

Nosotros consideramos que es posible que el sonido tenga una influencia en los seres vivos, la cual es demostrable y medible. Fundamentamos esta aseveración apoyándonos en 3 ejes:

- Los conocimientos aportados por la ciencia de la cimática y las investigaciones de Emoto.
- Los datos y experiencias aportados por la medicina occidental.
- Nuestra propia experiencia y la de otras personas en relación al efecto de los sonidos en las personas.

Capítulo 2
El lenguaje audio

Analía Sosa, Virginia Mora, Olga Pérez Bracesco

Lenguaje es la facultad específica que el hombre tiene de poder expresar y comunicar sus pensamientos. En tanto facultad humana, el lenguaje es utilizado en forma corriente y constante en todas y cada una de las actividades que el hombre desarrolla. Para interrelacionarse con los demás, para comunicar una idea u opinión, para expresar sentimientos o estados de ánimo, para emitir un aviso, impartir una orden, confiar un secreto.... en fin, para cualquier tipo de actividad que desarrolle, el hombre utiliza este instrumento privilegiado de comunicación que es el lenguaje.

En un sentido amplio y general, es posible entender el lenguaje como un conjunto sistemático de signos. Armand Balsebre (Balsebre, 1994, p. 18) hace referencia a un doble aspecto del lenguaje: el primero de estos aspectos es "el código o repertorio de posibilidades para producir unos enunciados significantes", y el segundo es "el mensaje o variaciones particulares sobre la base del código" a través del cual se produce la comunicación.

Entendido el lenguaje de este modo, es decir, como capacidad para la comunicación, es posible hablar entonces de varios lenguajes: lingüístico, gestual, kinésico, proxémico, musical, audiovisual, radiofónico, audio; y ello en función

-básicamente- de los elementos que lo componen y de las reglas de combinación de los mismos.

Se mencionaban en el párrafo anterior el "lenguaje audio" y el "lenguaje radiofónico". Ahora bien, si lo que permite distinguir uno y otro lenguaje son los elementos que lo componen pareciera que estamos en una especie de encrucijada. ¿Por qué? Porque en uno y otro intervienen los mismos elementos, estos son: la palabra, la música, los efectos sonoros o ruidos y el silencio.

¿Qué es lo que permite, entonces, diferenciar a uno y otro lenguaje? Dicen Muñoz y Gil al respecto: "El lenguaje radiofónico no es más que el lenguaje del sonido a través del medio radio." (Muñoz y Gil, 1994, p. 36)

Es decir, lo que permite distinguir a ambos lenguajes no es otra cosa que su circuito de transmisión lo que implica, a su vez, diferencias relativas a las lógicas de producción. Entendido de esta manera, el lenguaje radiofónico no sería sino otra cosa que el lenguaje audio con particularidades propias dadas por su medio de transmisión: la radio.[25]

De ahora en adelante, y a la luz de los objetivos planteados, se hará referencia al lenguaje audio puesto que se abordarán sus elementos constitutivos con independencia del canal de transmisión[26].

El no abordar el canal de transmisión no implica desconocer que éste imprime a cada producto particularidades propias: no es lo mismo un producto pensado para ser transmitido por radio que uno pensado para ser transmitido por fuera de este circuito. Sin embargo, es el objetivo de este trabajo profundizar conceptualmente el lenguaje audio abordando, no los circuitos de transmisión, sino cada uno de sus elementos constitutivos.

---

[25] Receptor, contexto de recepción y de emisión, cualidades del canal, son algunos de los elementos que condicionan el mensaje radiofónico.

[26] Canales de transmisión del lenguaje audio pueden ser: la radio (en cuyo caso se hablará de lenguaje radiofónico), parlantes en la calle o en un auditorio, sistemas de audio en espacios no tradicionales, en otro tipo desoportes en escucha individual.

Tal como se decía párrafos anteriores, el lenguaje audio implica una serie de elementos sonoros. Estos son:

La palabra. Elemento principal del mensaje audio, la palabra es el conjunto de sonidos articulados que el hombre produce para expresar una idea o pensamiento.

La música. "Es la combinación artística de los sonidos de los instrumentos o de la voz humana, o de unos y otros a la vez, para expresar ideas, sentimientos o emociones, produciendo generalmente sensaciones agradables al oído". (Muñóz y Gil, Op cit., p. 37)

Los efectos sonoros o ruidos. Son sonidos creados por el hombre a partir de la manipulación de múltiples instrumentos (naturales, mecánicos, electrónicos, etc.).

El silencio. No es otra cosa que la ausencia de sonido.

Entonces, en una primera aproximación al *lenguaje audio* es posible caracterizarlo como un lenguaje específico compuesto por una serie de elementos expresivos (palabra, música, efectos sonoros y silencio) a los cuales se aplican distintas reglas de combinación técnico-retóricas (o, en palabras de Armand Balsebre, "recursos técnico-expresivos") a fin de producir una infinidad de mensajes sonoros en el marco de un proceso comunicativo.

Ahora bien, a partir de esta primera caracterización del lenguaje audio es posible observar que la esencia del mismo, su materia prima, es el sonido.

El sonido: materia prima del lenguaje audio

Desde un punto de vista objetivo, el sonido es un fenómeno físico que se produce por una vibración de los cuerpos, la cual se transmite al aire que los rodea. En tanto movimiento vibratorio, el sonido se caracteriza por tres cualidades: intensidad, altura y timbre.

La *intensidad* es aquella característica que permite reconocer o distinguir sonidos fuertes y sonidos débiles. La

intensidad del sonido depende de la amplitud de vibración. Por lo tanto: a mayor amplitud de la vibración, mayor es la intensidad del sonido.

La *altura*, por su parte, nos posibilita diferenciar sonidos agudos y graves. La altura de un sonido depende del número de vibraciones, es decir, de la frecuencia del movimiento vibratorio. De esta manera, a mayor frecuencia, el sonido es más agudo.

El *timbre* permite distinguir, entre dos sonidos de igual intensidad y altura, cuál es la fuente de cada uno. Por ejemplo: una misma nota originada en una guitarra o en un piano. Todos sabemos que una nota en un piano, en un violín, en una guitarra, en una flauta, tienen distintas "formas de sonar". La diferencia se debe a la aparición de sonidos secundarios que difieren, aunque muy poco, del fundamental. Esos sonidos secundarios, simultáneos al fundamental, se llaman armónicos superiores de éste. La caja del piano, de la guitarra, del violín, provocan armónicos diferentes y dan a la misma nota un timbre distinto.

Ahora bien, considerado en su aspecto subjetivo, el sonido es un fenómeno perceptivo estrechamente dependiente del sujeto que lo siente. En tanto sensación, el sonido puede ser considerado como el registro, en el cerebro del hombre, de un fenómeno o un hecho que ocurre en el mundo que lo rodea.

Dice Arnheim:

> "(...) las apreciaciones auditivas nos proporcionan siempre la actividad de las cosas y de los seres vivos, pues, cuando algo emite algún sonido, es que se mueve o se modifica. Del mismo modo que estas modificaciones resultan válidas para nuestros sentidos, en la vida cotidiana también queremos orientarnos con ellos

> y alcanzar conocimiento por ellos(...)" (Arnhein, 1980, p. 21)

A propósito, y en relación con la percepción del lenguaje sonoro, Ortiz y Marchamalo (Ortiz y Marchamalo, 1994, p. 67-72) distinguen tres niveles de percepción e interpretación del sonido, en función de los mecanismos -racionales o emocionales- que intervienen en el proceso de decodificación. Estos niveles son:

- El sonido como creador de sensaciones: ciertos sonidos, particularmente la música, tienen la capacidad de despertar en el auditorio determinado tipo de sensaciones anímicas (temor, tranquilidad, angustia, melancolía, etc.). Así, por ejemplo, el sonido del mar calmo creará un estado de tranquilidad y placidez, mientras que el llanto continuo de un bebé molesto despertará un sentimiento de zozobra o impotencia.
- El sonido asociado a imágenes o situaciones conocidas. Ortiz y Marchamalo sostienen en este punto que la interpretación del lenguaje sonoro se basa en una serie de elementos de tipo cultural -códigos convencionales- que permiten al oyente identificar el sonido y asociarlo con un objeto, imagen o situación previamente registrados. En relación con esto, Tribaldos Barajas explica: "una vez que un sonido capta nuestra atención, es caracterizado mentalmente y ello ayuda a que se fije en la memoria". (Tribaldos Barajas, 1992, p. 26-30) Pero, a su vez, ese mismo sonido puede despertar determinadas abstracciones de su imagen subjetiva. Así, por ejemplo, al escuchar el sonido de la lluvia, todos seremos capaces de reconocerlo como "lluvia", pero seguramente cada uno lo asociará a distintas imágenes: una noche romántica, la añoranza de alguien ausente, una calle solitaria vista desde una ventana empañada, etc. De este modo,

cada oyente tendrá una percepción diferente del sonido dependiendo de las imágenes o situaciones previamente registradas.

- El sonido asociado a la memoria afectiva: en este caso, nos encontramos con una interpretación sonora radicalmente subjetiva: el sonido aparece asociado a situaciones, sentimientos o imágenes personales y, por tanto, de significado imprevisible. Dicen Ortiz y Marchamalo al respecto:

> "La misma canción, idéntico sonido, despierta sensaciones o recuerdos diferentes -contrapuestos incluso- en cada uno de los receptores, estimulando impresiones de lo que Constantin Stanislavsky denominaba memoria de las emociones: «Igual que su memoria visual puede reconstruir la imagen interna de una cosa olvidada, un lugar o una persona», escribió, «su memoria emocional puede hacer volver sentimientos que usted ya experimentó. Puede parecer que estos estén más allá de todo recuerdo cuando, de pronto, una sugestión, un pensamiento, un objeto familiar vuelve a traerlos, a hacerlos sentir vigorosamente» (Stanislavsky, 1979: 139-162)." (Ortiz y Marchamalo, Op cit., p. 72)

Recapitulando, utilizamos la palabra sonido para significar tanto el fenómeno físico como la sensación sonora que este causa. El fenómeno físico u objetivo no es nada hasta que no llega a ese maravilloso instrumento receptor del hombre, el oído.

Al ser captado por el oído y llegar a la corteza cerebral, el sonido se percibe en cuatro opciones o recursos expresivos fundamentales: el sonido de la palabra, el sonido de la música, el sonido de los efectos y el silencio –en tanto ausencia de sonido-, los cuales, en una interrelación manifiesta y absoluta presentan la síntesis de un lenguaje específico, el lenguaje audio o lenguaje sonoro.

El sonido de la palabra

Como se mencionó anteriormente, la palabra es uno de los componentes del lenguaje audio. Ahora bien, antes de abordar sus posibilidades expresivas, resulta conveniente considerar los mecanismos que intervienen en su producción.

La palabra, en tanto sonido articulado, es el resultado de complejos procesos en los que participan el sistema nervioso, el sistema auditivo y el aparato fonoarticulador.

El **sistema nervioso** periférico y central interviene, en forma voluntaria e involuntaria, en la realización y sincronización de los múltiples movimientos musculares que producen el sonido, su resonancia y la articulación en palabras. (Del Bianco, s/d, pág. 46) El sistema nervioso está íntimamente relacionado con diferentes órganos del cuerpo, de los cuales recibe información indispensable para la elaboración de la voz y la palabra, y a los que a su vez, envía información en forma de impulsos nerviosos.

Bibiana del Bianco explica que el cerebro, parte esencial del sistema nervioso, dirige las actividades musculares voluntarias necesarias para la emisión vocal, en tanto que otros centros como el cerebelo y los núcleos de la base intervienen en la coordinación, el ritmo y el tono, funciones fundamentales en la fonoarticulación de la palabra. (Del Bianco, Op cit., p. 47)

Otro sistema que desempeña un rol esencial en la formación de la palabra y en los patrones de control de la voz es el s**istema auditivo**. Este sistema está compuesto básicamente por el órgano del oído, el cual consta de tres partes fundamentales: el oído externo, el oído medio y el oído interno. "Es el oído el órgano que regula la fonación a través del proceso de feed-back o retroalimentación: a través de la información que envía al cerebro, se regula de forma automática la función de los órganos fonatorios". (Hernández de Nis, p. 38)

El *oído externo* está compuesto por el pabellón de la oreja que capta y transporta las ondas sonoras, y por el conducto auditivo externo que las conduce hasta la membrana timpánica. (Zubizarreta y Thompson, 1984, p. 1-8). El oído externo se considera como un dispositivo a la vez de protección y de resonancia, ya que dirige las ondas hacia el tímpano, favorece con su forma la selección de ciertas frecuencias preferentes que sirven para la comunicación verbal y permite eliminar o atenuar las frecuencias graves en tanto sonidos susceptibles de molestar a la comprensión verbal. (Chion, 1999, p. 46)

El *oído medio* se encuentra situado en la caja del tímpano, cuya cara externa está formada por la membrana timpánica que lo separa del oído externo. Unida a la membrana timpánica, se encuentra una cadena de huesecillos que atraviesa el oído y que reciben el nombre de martillo, yunque y estribo. Estos tres huesos conectan acústicamente el tímpano con el oído interno, que contiene un líquido. En el oído medio se produce el mecanismo responsable de la conducción de las ondas sonoras hacia el oído interno.

El *oído interno*, componente esencial del órgano de la audición, se encuentra en el interior del hueso temporal y encierra dos aparatos distintos: el aparato coclear, o laberinto anterior, y el aparato vestibular, o laberinto posterior. El primero es el órgano de la función auditiva y el segundo es el órgano del equilibrio. (Zubizarreta y Thompson, 1984, p. 1-8) Separado del oído medio por la ventana oval, el oído interno contiene además una serie de canales membranosos que se comunican entre sí y contienen un fluido gelatinoso denominado endolinfa.

J. Zubizarreta y V. E. Thompson sostienen que el sonido llega a los centros auditivos por un complejo mecanismo que es posible resumir en tres etapas:

- Transmisión de las ondas sonoras (energía física) hacia el tímpano, a través del canal auditivo externo.
- Transformación -a nivel del oído interno- de esa energía física en energía bioeléctrica.

- Transmisión de esa energía bioeléctrica por vías y centros nerviosos hasta la corteza cerebral.

En el complejo mecanismo de producción de la palabra interviene, por último, el **aparato fonoarticulador**. Comprende:

- *El sistema de soplo aéreo*. Constituido por las fosas nasales, la faringe, la laringe, la tráquea, los bronquios y los pulmones, cumple la función específica de impulsar el aire espiratorio con la presión necesaria para la producción de la voz y la palabra. (Bianco, Op cit., p. 14)
- *El sistema de emisión*. Constituido por la laringe en su conjunto y particularmente por las cuerdas vocales, es el encargado de producir el sonido, fundamento esencial de la palabra. La laringe es el órgano de la fonación por excelencia. Posee dos funciones: sirve de pasaje al aire y produce el sonido laríngeo que recibe el nombre de voz. (Bianco, Op cit., p. 34)
- *El sistema de resonancia*. Compuesto por una serie de cavidades sobrepuestas a las cuerdas vocales, es el encargado de reforzar el sonido. Así, la voz es el resultado de la combinación del sonido fundamental laríngeo más una multiplicidad de armónicos que resultan del choque de ese sonido fundamental en las distintas cavidades de resonancia.
- *El sistema de articulación*. Los labios, la lengua, el velo y los dientes, al entrar en movimiento, modifican el paso de la voz o el aire desde la laringe dando lugar a la palabra articulada. A su paso por la boca, la corriente aérea adopta distintas modalidades transformándose así en los sonidos de la lengua: vocales y consonantes. La articulación supone un complejo mecanismo de coordinación y síntesis de los órganos, vías y centros involucrados. (Bianco, Op cit., p. 44-45)

La palabra es, entonces, el elemento del lenguaje audio originado por la voz humana.

La voz se define, al igual que cualquier otro sonido, en cuanto a su tono, intensidad y timbre o calidad.

"El tono o altura depende del número de vibraciones o frecuencia, que determina una voz más aguda o más grave." (Belloto, 1983, cap. IV) A mayor número de vibraciones por segundo; más agudo es el sonido, y a menor número de vibraciones; más grave. El tono varía, en parte, con la velocidad de la corriente aérea, y en personas de distinto sexo, depende del largo de sus cuerdas vocales y de su diámetro. Así, la voz de un niño, cuyos pliegues vocales miden de 5 a 12 mm, es más aguda que la de una mujer, con pliegues vocales de 14 a 18 mm, que a su vez es más aguda que la voz de un hombre, cuyos pliegues vocales miden de 18 a 25 mm. En una misma persona depende de la fuerza de la corriente aérea y de la tensión de las cuerdas vocales. La facilidad para variar de altura según las necesidades y las circunstancias constituye para la voz una prueba de adaptabilidad: en cada instante, para cada acto vocal, es conveniente una tonalidad distinta.

La intensidad depende de la presión del aire espirado. Acústicamente depende de la mayor o menor amplitud de la vibración u oscilación, pero no de su número. La intensidad se acrecienta por las vibraciones de las paredes de las cavidades de resonancia (el pecho, la cavidad bucal y, en menor medida, la nasal) y de la masa de aire acumulada en ellas.

El timbre es una característica muy importante del sonido vocal. Obedece a los armónicos que se producen en las cavidades de resonancia, que dependen de su constitución anatómica y de las alteraciones que en ella existan. Da el color a la voz, permite diferenciar una voz de otra. El timbre es diferente según los individuos, la edad y el sexo. De la disposición de las cavidades de resonancia y de la forma de adhesión de los pliegues vocales, simultáneamente, depende lo que se denomina color de la voz; según el caso, el timbre podrá ser sombrío o brillante, claro u oscuro.

Palabra: elemento expresivo producido por la voz

El rasgo más significativo del crecimiento o madurez del hombre es, quizás, su posibilidad de articular la voz en palabras.

> "La voz humana es un medio de comunicación acústica, y su estructura está dirigida hacia el oído humano, como receptor.
> Contiene información referida a la individualidad de quien la produce, su estado de ánimo y emoción, los símbolos lingüísticos y rasgos suprasegmentales (entonación, melodía).
> La voz nos da la capacidad para donar a los demás nuestros pensamientos, deseos, sensaciones. Nuestro ser personas." (Serra, 1999)

> "La voz es el espíritu de la palabra articulada, expresa los estados emocionales más íntimos del hombre y es uno de sus elementos de individualidad más importante." (Belloto, Op. Cit., p. 65)

Al ser producida por la voz, la palabra se halla incrustada en el sonido. Ya lo decía Rudolf Arheim en su obra "Estética Radiofónica":

> "En la palabra, el sonido es como la tierra madre, de la que el arte hablado nunca puede prescindir, a pesar de que llegue tan lejos que pierda su sentido. (...) Entre las obras sonoras, la palabra no ha de ir revestida de ningún hábito de penitencia acústica. Ha de brillar con todos los colores del sonido, pues ¡el camino para entender el sentido de las palabras pasa por el oído!" (Arnheim, Op. Cit., p. 24-25)

Reconocer la importancia de la expresión, no implica menoscabar la importancia del contenido de una palabra.

> “Sobre la gente sencilla, influye más la expresión de la voz de un orador que el contenido de su discurso.
> Con ello no quiero decir, en modo alguno, que no nos llegue el contenido de una obra sonora. Solo quiero indicar que su mayor fuerza reside en el sonido, el cual actúa en las personas de manera más directa que el sentido que puedan tener las palabras, lo que se debe tener muy en cuenta cuando se representan obras de arte sonoras.” (Arnheim, Op. Cit., p. 24-25)

Ahora bien, la palabra puede ser considerada en dos aspectos: en su aspecto semántico, como portadora de sentido; y en su aspecto acústico, como elemento expresivo.

Al abordar el primer aspecto, la palabra surge inmediatamente como un elemento portador de sentido: en tanto conjunto de sonidos articulados, la palabra es producida por el hombre para expresar o comunicar una idea. La Lic. Susana Sanguineti, en su artículo “Estética en la comunicación audio”, sostiene al respecto:

> “La palabra relata, evoca, remite (...) define, califica, caracteriza, teoriza, conceptualiza. En el mensaje audio es a la palabra a la que “se hace” responsable del significado del discurso.” (Sanguineti, 2001)

Pero el valor comunicativo de la palabra no deviene sólo del hecho de ser un elemento portador de sentido, sino también de que ella organiza el pensamiento.

> “Misión de la palabra no es solamente la de simbolizar el mundo. En el verbo late la capacidad de ordenar el cosmos. Pero ya no se trata simplemente de significar el universo, sino de evaluar cómo se lo significa.” (Haye, 1995, p. 57)

La palabra, además, posee un potencial expresivo y dramático inigualable. ¿Cómo explotar este potencial? La

respuesta se encuentra al abordar el aspecto acústico de la palabra.

La palabra, en su manifestación oral, está revestida por la riqueza expresiva de la voz, por su capacidad de interpretación y por toda una variedad de matices e inflexiones propias de la fonación humana.

La palabra cobra vida cuando es pronunciada, interpretada, expresada por emociones humanas genuinas.

> "Piensen en todo lo que se puede meter en una palabra o en una frase, piensen en la riqueza expresiva del lenguaje. Está lleno de fuerza, no por sí mismo, sino en tanto que retrata al alma humana, a la mente humana.(...)" (Stanislavsky, 1994)

Constantin Stanislavsky, figura reconocida en el mundo del arte dramático,[27] considera que es necesario contar con fundamentos firmes para el arte de hablar y la habilidad de expresar las palabras. Siguiendo su línea de pensamiento, es posible enumerar una serie de aspectos de la expresión oral que deben ser sumamente cuidados por el intérprete de un texto: dicción y pronunciación, acentuación, entonaciones y pausas.

Con relación al primer aspecto, el autor consigna:

> "La expresión oral es música. La pronunciación en el escenario es un arte tan difícil como el canto. Requiere entrenamiento y técnica que linda con la virtuosidad...Cuando un actor añade el adorno vivo del sonido al contenido viviente de las palabras me hace vislumbrar con una visión interior las imágenes que ha formado

[27] Constantin Stanislavasky, actor, director y autor reconocido como la figura más influyente del teatro ruso, creó una técnica interpretativa que tuvo un enorme efecto sobre el arte dramático. Exploró las posibilidades expresivas en la interpretación de un texto en un intento de dotar al intérprete de los medios artísticos necesarios para poder abordarlo.

con su propia imaginación creadora...Todo actor debe tener posición de dicción y pronunciación excelentes...No únicamente debe sentir frases y palabras, sino también cada sílaba, cada letra." (Stanislavsky, 1968, p. 51-52)

Y agrega:

"Las palabras a las que les faltan partes o se han sustituido por otra cosa han llegado a parecerme como un hombre que tuviera una oreja en el sitio de la boca, un ojo en lugar de un oído, un dedo donde debe estar la nariz.
Una palabra con el principio amputado es como una cara con la nariz aplastada de un golpe. Una palabra de la que se traga el final me recuerda a un hombre sin algún miembro.
La supresión de letras o sílabas aisladas es para mí un defecto que salta tanto a la vista como la falta de un ojo o un diente, o como una oreja en forma de coliflor, o cualquier otro defecto físico. Cuando oigo a alguien que, sea por inercia o por negligencia, convierte todas sus palabras en una masa amorfa, no puedo evitar acordarme de una mosca caída en una jarra de miel, o del otoño cuando la nieve fundida, la niebla y el barro lo ensucian todo." (Stanislavsky, 1994, p. 111)

Preocupado por la mala dicción y pronunciación, Stanislavsky compara un libro mal impreso, al que le faltan letras o posee erratas, con una obra sonora en la que los intérpretes pronuncian el texto suprimiendo letras, palabras, e incluso, hasta frases enteras que con frecuencia resultan sumamente importantes para la estructura básica de la obra.

Por dificultoso y molesto que resulte enfrentarse con un libro mal impreso o con una mala escritura, suele ser posible a pesar de todo, llegar a entender algo de lo que hay escondido tras las palabras. Lo escrito o lo impreso se tiene a la vista; uno se puede tomar el tiempo necesario para

estudiarlo una y otra vez hasta descifrar lo incomprensible. Pero no sucede lo mismo con una obra sonora. ¿Por qué? Simplemente porque no se puede volver a la palabra dicha, una obra sigue avanzando hacia el desenlace, sin dejar tiempo para adivinar lo que no se entiende. La mala dicción crea así una confusión tras otra, nubla e incluso oculta el pensamiento, la esencia y hasta la historia misma de una obra sonora. (Stanislavski, 1994, p. 112)

Otros de los aspectos que, siguiendo a Stanislavsky, deben ser sumamente cuidados son las entonaciones y las pausas.

> *"¿Cómo puede un actor no darse cuenta de que hay toda una orquesta en una frase, incluso en una frase de seis palabras, como ¡Vuelve, no puedo vivir sin ti!* ¡De cuántas formas diferentes puede cantarse esa frase, y cada vez parecerá nueva! ¡Cuántos significados diferentes se le pueden dar! ¡Cuántos estados de ánimo diferentes! Intenten cambiar la colocación de las pausas y los acentos y obtendrán más y más significados nuevos. Breves pausas combinadas con acentos establecen estrechamente la palabra principal y la hacen distinta de las demás. Pausas más largas, sin sonidos, hacen posible impregnar a las palabras de un contenido interior nuevo. Todo esto con la ayuda (...) de la entonación. Cambios así producen nuevas impresiones, confieren un nuevo contenido a toda una frase." (Stanislavsky, 1994, p. 109)

La entonación y las pausas tienen la capacidad de generar, por sí mismas, un fuerte impacto emocional en el oyente. Quien presencia una obra sonora cualquiera, se ve afectado no sólo por el contenido mismo de las palabras, sino también por el tono en que son pronunciadas, por las subidas y bajadas de la voz, por la entonación y los silencios, "que completan lo que las palabras han dejado sin expresar."

Al abordar un texto, el primer trabajo que debe hacerse es dividirlo en medidas, en períodos, colocar las pausas. Es posible distinguir dos tipos de pausas: la pausa lógica y la pausa psicológica. La pausa lógica desempeña una doble función: une las palabras en grupos, y separa los grupos entre sí. De esta forma, la pausa lógica divide un texto en períodos y, al hacerlo, contribuye a su comprensión. Es pasiva, formal e inerte. A diferencia de la primera, la pausa psicológica es una pausa inesperada, está necesariamente llena de actividad y es rica en contenido interior. Añade vida a los pensamientos, frases y períodos, y ayuda a transmitir el contenido íntimo de las palabras. Es, en términos de Stanislavsky, "un silencio elocuente".

Esta división en períodos y la lectura de un texto de acuerdo con este principio, obligan al intérprete a analizar las frases y a captar su esencia, y a mantener la mente constantemente centrada en el significado esencial de lo que está diciendo.

Por último, la acentuación es otro de los aspectos de la expresión oral al que hace referencia Stanislavsky.

> "El acento es un dedo indicador. Señala la palabra esencial de una frase. (...) Aprendan a amarlo de la misma forma que otros han llegado a amar las pausas y las diversas formas de entonación, porque el acento es el tercer elemento en importancia del lenguaje." (Stanislavsky, 1994, p. 170)

La tarea de acentuación no resulta sencilla. Colocar un acento es tan difícil como suprimirlo. Sin embargo, ambas tareas deben aprenderse puesto que un acento mal colocado puede deformar una palabra o mutilar una frase, cuando debería ser más bien una ayuda para ellas. El pensamiento contenido por las palabras queda igualmente sacrificado cuando éstas se sobreacentúan o se infraacentúan. En ambos casos, el resultado es el mismo. (Stanislavski, 1994, pág. 182-184)

Obviamente, no todas las palabras de un texto pueden o deben ser acentuadas. Stanislavsky aconseja, en este punto, no acentuar todas las palabras sino aquellas clave. No todas las palabras de un texto pueden ser igualmente importantes; naturalmente, algunas exigirán más énfasis y otras menos, otras serán todavía menos importantes por lo que deberán ser atenuadas y desplazadas a un segundo término.

Todo esto exige una compleja escala de acentuación: fuerte, media y suave. "De la misma forma que en la pintura, donde hay tonos oscuros y claros, tonos medios, cuartos de tonos, color, claroscuro, hay en el lenguaje una gama correspondiente de grados diversos de fuerza y acentuación (...)" Así como los pintores utilizan la tercera dimensión para producir profundidad en un cuadro, los intérpretes poseen igual número de planos de expresión oral que crean perspectiva en una frase. De esta manera, las palabras más importantes deben ser destacadas, definidas más vívidamente, en un primer plano del sonido. Las palabras menos importantes, por su parte, dan lugar a una serie de planos más profundos. (Stanislavsky, 1968, pág.9-10)

Dicción, pronunciación, acentuación, entonación y pausas son aspectos que deben ser sumamente cuidados al momento de dar vida a un texto. Armoniosamente integrados, unos y otros constituyen diversos medios para dar relieve a una palabra, realzarla, darle fuerza.

Pero toda esta tarea de selección de acentos, tonos, colocación de pausas, resulta en vano si no se ha comprendido el significado de cada palabra dicha. Por ello, el autor sostiene que, antes que nada, es necesario comprender lo que una palabra significa, y recién entonces, decirla. Así, Stanislavsky propone animar a una palabra dándole, en primer lugar, el significado que le ha sido conferido por naturaleza, el contenido, la sensación, la idea, la imagen que dicha palabra despierta.

Para el autor, el intérprete de un texto debe adquirir un sentido de las palabras y de las frases completas, y ser capaz de penetrar en ellas. Debe ver más allá de las palabras

y las frases, vislumbrar qué es aquello que hay por debajo de ellas, cuál es el contenido íntimo del texto. ¿Por qué? Porque es a través de las palabras que él será capaz de despertar toda clase de sentimientos, deseos, pensamientos, imágenes interiores, sensaciones visuales, auditivas y de otros tipos, en él mismo y en su público. Una palabra aislada y desprovista de contenido interno no es más que un conjunto de sonidos articulados, carente de cualquier valor añadido.

Una vez visualizado el contenido íntimo de la palabra se estará en condiciones de transmitirlo con ayuda del sonido, la entonación y los demás medios de expresión.

> "Tomen por ejemplo la palabra 'amor'. Para un extranjero es sólo una extraña combinación de letras. Es un sonido vacío que está desprovisto de todas las connotaciones interiores que conmueven el corazón. Pero cuando los sentimientos, el pensamiento, la imaginación, confieren vida a ese sonido vacío se produce una actitud significativa. Entonces los sonidos 'yo amo' adquieren la potencialidad de hacer que un hombre arda de pasión y de cambiar todo el curso de su vida.
> La palabra 'adelante', cuando está interiormente teñida de la emoción patriótica, es capaz de conducir regimientos enteros a una muerte segura. Las palabras más sencillas, cuando expresan pensamientos complejos, afectan al total de nuestra concepción del mundo. No en balde la palabra se ha convertido en la expresión concreta del pensamiento del hombre." (Stanislavsky, Op cit., p. 140)

En consonancia con Stanislavsky, Armand Balsebre intenta adentrarse en la belleza de la palabra hablada reivindicando el valor específico de su fuerza expresiva.

Seducido por la fuerza expresiva de la palabra, Armand Balsebre sugiere un tratamiento musical del sonido

de la palabra, a partir de sus dimensiones estéticas: color, melodía, armonía y ritmo.

Siguiendo a Balsebre, la **melodía** o entonación define la expresión musical de la palabra, y constituye "un elemento básico (...) para expresar los distintos matices de la connotación semántica (...)" (Balsebre, Op cit., p. 57)

La melodía constituye un recurso expresivo importante. A través de la variación de los tonos, es posible dar vida a un texto (o, en términos de Balsebre, expresar el mensaje no manifiesto), darle "continuidad" a un texto marcando la transición de un instante a otro de la secuencia sonora, e identificar las palabras-clave de una frase.

Por ejemplo:

> "De la mesita de noche /sacó las cuatro cajas de pastillas para dormir./ En vez de juntarlas y diluirlas en agua, resolvió tomarlas /una por una,/ ya que existe gran distancia /entre la intención y el acto/ y ella quería estar libre para arrepentirse a mitad de camino."

En el ejemplo, es posible establecer una serie de unidades melódicas, las cuales se distinguen y diferencian entre sí por la altura de las palabras que la componen. Es decir, cada unidad melódica se distingue por determinado tono o altura musical; y el paso de una a otra se da, precisamente, por el cambio del tono o altura.

Así, en el caso del ejemplo, el límite de la primera unidad melódica, esto es "*De la mesita de noche*", estará caracterizada por una altura musical más o menos uniforme, y mayor que la segunda "*sacó las cuatro cajas de pastillas para dormir*". "*En vez de juntarlas y diluirlas en agua, resolvió tomarlas*", en tanto tercera unidad melódica, se caracterizará por un nuevo cambio en la altura hacia un tono más bajo, mientras que la cuarta unidad, "*una por una*", se definirá por una pequeña pausa en la articulación de las palabras. La siguiente unidad, "*ya que existe gran distancia*", se caracterizará por un cambio en la altura hacia un tono más alto;

en tanto que *"entre la intención y el acto"* se definirá por un retardamiento de la articulación de la última palabra. Por último, *"y ella quería estar libre para arrepentirse a mitad de camino"* se diferenciará por un tono menor.

En el proceso de creación sonora de la palabra, el concepto de **armonía** estará definido, según Balsebre, por la superposición y yuxtaposición de las voces en una secuencia. "El conjunto sonoro verbal o "suma de acordes" resultante de la yuxtaposición y superposición de distintas voces describirá una palabra de una mayor o menor armonía, en función del carácter consonántico o disonante del paisaje sonoro que constituye". (Balsebre, Op cit. p. 62)

Dado que en la construcción de una determinada armonía de la palabra resulta decisiva la elección de un determinado timbre de voz, la combinación de las voces no debería responder, según el autor, a una determinada división del trabajo en la organización productiva o a la necesidad de introducir un determinado contrapunto rítmico, sino a la búsqueda de determinados efectos creativos y expresivos, esto es, a cierta propuesta creativa. (Balsebre, Op cit., p. 63-66)

A modo de ejemplo, piénsese en una secuencia sonora en la que se intenta representar una pesadilla. Un recurso importante podría ser el de utilizar una voz espeluznante y aterradora que llamara al protagonista por su nombre y que, poco a poco, se fuera transformando en la voz suave, agradable y normal de alguien que lo está despertando. La primera podría ser una voz grave, tratada mediante efectos sonoros tales como distorsión y resonancia; en tanto la segunda podría ser una voz menos grave, sin tratamiento sonoro alguno, con un nivel de intensidad inferior a la primera.

El último aspecto que considera el autor al proponer un tratamiento musical de la palabra es el ritmo.

Al respecto, define al ritmo como la repetición periódica de un mismo elemento sonoro. Imprimirle ritmo a un texto implica, para el autor, todo un trabajo de segmentación

del texto en partículas sonoras que se repiten periódicamente. El ritmo aparece ligado así a la noción de movimiento.

En este trabajo de segmentación del texto se toma como guía a ritmos biológicos o naturales tales como el ritmo cardíaco o el respiratorio. Uno y otro se presentan así como medidas que permiten regular el carácter rítmico de una composición. Todo aquel ritmo que se aleje del ritmo cardíaco o del respiratorio inducirá nociones de movimiento percibiéndose como "más rápido" o "más lento".

Ahora bien, siguiendo al autor, la expresión rítmica en la palabra audio se define a través de tres formatos principales: el ritmo de las pausas, el ritmo de la melodía, el ritmo de la armonía.

- ***El ritmo de las pausas.*** Las pausas, "además de precisar y determinar el sentido e intención de las palabras, delimitar la construcción fonológica de la oración y destacar su expresión fonológica", desempeñan una función rítmica principal en la expresión de la palabra en tanto elemento fragmentador del texto sonoro. Así, al interpretar un texto es necesario sustituir las pausas gramaticales por las pausas lógicas, esto es, pausas inesperadas que realzan el sentido de una determinada palabra o dan lugar a una nueva estructura sintáctica más adecuada a la oralidad y sonoridad del texto. (Balsebre, Op cit., p. 72-73)

Obsérvese el siguiente ejemplo:

"Apretó un botón y la máquina emitió un zumbido. En ese mismo momento, los ojos de Eduard se pusieron vidriosos y su cuerpo se retorció en la cama con tal furia que de no haber sido por las tiras de tela que lo sujetaban se habría partido la columna."

En este texto se pueden observar las siguientes pausas gramaticales:

- el punto después de "...emitió un zumbido."
- la coma después de "...momento,..."
- el punto después de "se habría partido la columna."

Siguiendo las pausas gramaticales establecidas (p), y desde una perspectiva rítmica, la estructura de este texto sería la siguiente:

/-----------------------------/p/------------/p/--------------------------------/p/
Primer periodo Segundo periodo Tercer periodo

Ahora bien, si se quiere utilizar este texto en la elaboración de un producto audio determinado, se torna necesario alterar las pausas gramaticales para introducir pausas lógicas que lo transformarán en un texto sonoro. El texto presentaría entonces la siguiente estructura:

/-------/p/------/p/-------/p/------/p/-------/p/----/p/-------/p/-----/p/
1er p. 2do p. 3er p. 4to p. 5to p. 6to p. 7mo p. 8vo p.

- "Apretó un botón..."
- "...y la máquina emitió un zumbido."
- "En ese mismo momento,..."
- "...los ojos de Eduard se pusieron vidriosos..."
- "...y su cuerpo se retorció en la cama..."
- "...con tal furia..."
- "...que de no haber sido por las tiras de tela que lo sujetaban..."
- "...se habría partido la columna."

- ***El ritmo melódico.*** La melodía, en tanto dimensión significativa de la expresión musical y afectiva de la palabra, necesita del ritmo para expresarse con todos sus matices. Las unidades melódicas, separadas por pausas, agrupan a series de "notas musicales", que bajo un tiempo marcado constituyen el compás. El ritmo melódico resultará, así, de la repetición periódica de los tonos o notas musicales que constituyen la curva melódica del discurso verbal. (Balsebre, Op cit. p. 75-78)

"Estéticamente, el subrayado melódico hacia la nota aguda o la nota grave, o la construcción de una cadencia ascendente o descendente, vendrá determinado por la relación afectiva que el locutor pretenda construir con el radioyente. Así, (...), subrayado agudo y cadencia ascendente para connotar significados positivos, alegres, o imágenes luminosas, o grandes distancias; subrayado grave y cadencia descendente para la connotación de situaciones psicológicamente tristes, negativas, o imágenes oscuras, o distancia íntima." (Balsebre, Op cit. p. 77)

Retomemos el ejemplo citado párrafos anteriores cuando se habló de la melodía de la palabra.

"De la mesita de noche sacó las cuatro cajas de pastillas para dormir. En vez de juntarlas y diluirlas en agua, resolvió tomarlas una por una, ya que existe gran distancia entre la intención y el acto y ella quería estar libre para arrepentirse a mitad de camino."

En esa ocasión, se dividió al texto en una serie de unidades melódicas caracterizadas por determina altura o tono musical. Estas unidades constituyen la curva melódica del texto sonoro. La melodía estructura el ritmo de la palabra mediante la combinación de los tonos o alturas de una unidad melódica y de la combinación de las unidades melódicas entre sí.

La curva melódica del texto citado a modo de ejemplo puede ser diagramada de la siguiente manera:

Agudos (1)
(2)
tono medio (3) (5)
(4) (6)
graves

(1) "De la mesita de noche..."
(2) "...sacó las cuatro cajas de pastillas para dormir."

[3] "En vez de juntarlas y diluirlas en agua, resolvió tomarlas..."

[4] "...una por una,..."

[5] "...ya que existe gran distancia entre la intención y el acto..."

[6] "...y ella quería estar libre para arrepentirse a mitad de camino."

- ***El ritmo armónico.*** La armonía estructura también el ritmo de la palabra a través de la repetición periódica de los timbres de las voces de una misma secuencia. Así, Balsebre sostiene que la función rítmica de la armonía está dada por la repetición periódica de una misma voz. En consecuencia, la base del ritmo armónico estará dada por la variación o combinación de unidades armónico-tímbricas, cada una de las cuales corresponderá a una misma modulación tímbrica. Piénsese, por ejemplo, en el ritmo armónico que resulta de la combinación de una voz femenina con una masculina en la lectura de titulares o de noticias breves; o bien, en el ritmo armónico que introducen entrevistador y entrevistado en un proceso interactivo.

La palabra, evocadora de imágenes

Cuando hacen mención a la palabra, a su fuerza expresiva, a su valor comunicativo, distintos autores coinciden en rescatar su capacidad evocadora, su potencial en tanto elemento productor de imágenes.

> "La palabra provoca una imagen acústica conceptual (...) La palabra, pues, puede representar la realidad mediante unas imágenes acústicas. Sin embargo, no todas las palabras tienen la misma capacidad representativa. Existe una gradación que va desde la fuerte representación de las onomatopeyas (...) hasta la escasa o nula de expresión matemática «logaritmo de Pi»,

> pasando por las descripciones y narraciones verbales de los hablantes y novelistas, que hacen pasar por nuestra mente los hechos como si se tratara de una película." (Cebrián H., 1978, p. 100-101)

> "(...) una palabra no es nada más que un sonido; es la evocación de imágenes..." (Stanislavsky, 1968, p. 51-52)

> "«La naturaleza ha dispuesto las cosas de tal manera que cuando procedemos a una comunicación verbal con los demás primero vemos la palabra en la retina del ojo de la mente y luego hablamos de lo que hemos visto de esa forma. Si somos nosotros los que escuchamos primero captamos por el oído lo que dicen y luego hacemos una imagen mental de lo que hemos oído. Oír es ver lo que se dice, hablar es extraer imágenes visuales.(...)»" (Stanislavsky, 1994, p. 145)

Siguiendo a Muñoz y Gil, es posible sostener que estas imágenes son, en principio, sonoras, auditivas, pero casi siempre se convierten en visuales en la mente de quien las percibe, las escucha, las recepta. (Muñoz y Gil, Op cit., p. 192)

Paolo Pasolini, citado por Cebrián Herreros, sostiene que la palabra no es una dualidad, sino una trinidad, esto es, signo gráfico, signo oral, signo visivo: grafema, fonema y cinema (o cronema = imagen). Esta trinidad está íntimamente ligada entre sí y su unidad es tal –escribe Cebrián Herreros- que si separamos uno de los sistemas en un laboratorio, los otros dos vendrían inmediatamente, por evocación, como integrantes. (Cebrián H., Op cit., p 102)

Al ser la imagen un elemento de esta trinidad, Pasolini considera que ella queda empequeñecida ante la riqueza tridimensional de la palabra. «Una imagen es de

por sí infinitamente menos significativa que una palabra». (Pasolini en Cebrián H., Op cit., p 102)

Se sostenía en párrafos anteriores que, al igual que cualquier sonido, la palabra se distingue por tres cualidades: el timbre, el tono y la intensidad. Ahora bien, cada una de estas cualidades se interrelaciona con las demás dando como resultado una dimensión compleja a la que Armand Balsebre denomina "color" de la palabra.

Siguiendo a Balsebre, el "color" de la palabra guarda una estrecha relación con la imagen auditiva que ésta evoca. En efecto, la luminosidad de la imagen acústica que resulta de la expresión de la palabra está íntimamente ligada a las cualidades de ese sonido articulado.

Para el autor, las palabras agudas (esto es, aquellas palabras resultantes de la siguiente combinación: una tesitura voz aguda, una tonalidad aguda y una intensidad alta) evocarán una imagen auditiva clara o luminosa.

Pero la luminosidad no es la única característica de la imagen acústica que guarda una estrecha relación con el color de la palabra. Ésta connota o define también relaciones espaciales muy significativas.

Se ha demostrado, así, que las voces con formantes graves dan sensación de presencia o cercanía, mientras que las voces con formantes agudos, voces claras, provocan sensación de lejanía.

Así considerada, la palabra -en tanto elemento expresivo del lenguaje audio- no sólo es portadora de un significado denotativo (esto es, una palabra = una idea o concepto) sino de un significado connotativo resultante de la compleja interrelación entre sus cualidades: timbre, tono, intensidad.

> "Digo pájaro y aludo (Valga el verbo!) a un ave animal vertebrado, avíparo, con plumas. Pero si digo pájaro con cierto grado de inflexión en mi voz... puedo hacerlo volar.
> Desde los sonidos del llanto, la risa, el amor y

> la sensualidad, del quejido, el aullido, de los gritos del poder, la pasión, el terror o la muerte, el agua y el fuego, del murmullo, de las manifestaciones, la injusticia, el gol, el ritual, desde el canto: la voz acaricia, lastima, ama, corrompe, prueba, fecunda, inhibe, libera, conduce, pide, alienta... Y se adelanta por un instante a la palabra. Y para sentirlo sólo hace falta el silencio." (Brook, 1992)

El sonido de la música

La música es uno de los recursos expresivos esenciales que nos brinda el sonido.

Al hablar de lenguaje audio, se describió a la música como la combinación artística de los sonidos de los instrumentos o de la voz humana, o de unos y otros a la vez, para expresar ideas, sentimientos o emociones, produciendo generalmente sensaciones agradables al oído.

La música evoca, sugiere, conmueve, emociona. Tiene un poder de evocación inigualable y, en combinación con los demás elementos del lenguaje audio, enriquece, apoya y completa el mensaje final.

Ahora bien, con frecuencia, la selección de determinada música para un producto audio cualquiera no resulta tarea sencilla. Y si bien a menudo el hecho de tener claro el objetivo final, esto es, aquello que se quiere comunicar con ese producto, puede resultar de gran ayuda; trabajar sólida y adecuadamente con este elemento sonoro implica el manejo y conocimiento del mismo, de su materia prima.

Por ello, a los fines de este trabajo, resulta conveniente hacer una breve referencia a determinados elementos de la teoría musical, dado que pueden ser de utilidad más adelante cuando se considere la relación existente entre estos ingredientes musicales y lo que pueden generar en términos de sensaciones, emociones, atmósferas, estados particulares.

En la primera parte del capítulo, se mencionaron las características del sonido (altura, timbre, intensidad). Ahora bien, estas cualidades del sonido intervienen en la configuración de sistemas musicales.

Así, la altura es aquella cualidad del sonido que permite distinguir entre sonidos graves o agudos, y está íntimamente relacionada con las notas musicales. Al hablar de la altura de los sonidos es preciso, entonces, referirse a la escala musical, que no es otra cosa que una sucesión de siete notas distintas consecutivas que se completa con la repetición de la primera nota. Estas notas son: DO – RE – MI – FA – SOL – LA – SI.

A su vez, existen diferentes tipos de escalas, las cuales pueden ser mayores y menores. Esta clasificación se obtiene a través de los intervalos, es decir, de la distancia existente entre dos sonidos de diferente altura.

El intervalo entre dos sonidos sucesivos puede ser de semitono, donde la distancia es más corta, o de tono, donde es más amplia y está compuesta por dos intervalos de semitono. La distancia o intervalo entre dos notas se puede medir por el número de sonidos que contiene, por ejemplo, intervalo de segunda (Do – Re), de quinta (Do – Re – Mi – Fa – Sol).

Los intervalos pueden ser melódicos o armónicos. Son melódicos cuando los sonidos que lo conforman suenan sucesivamente. Y armónicos, cuando suenan simultáneamente.

Otra característica del sonido es, como ya se dijo, el timbre, cualidad que nos permite distinguir sonidos producidos por diferentes instrumentos o voces.

El timbre, explican Zucker y Cicalese, está formado por la combinación de un sonido fundamental, con otros sonidos secundarios o armónicos que son producidos por la resonancia del sonido fundamental. Además se le agrega un sonido transitorio, que precede y sigue a una nota. (Zucker Cicalese, S/d)

Es esencial, para reconocer el timbre de un instrumento, el sonido transitorio con el que comienza, esto es,

“el ataque”. El ataque es el momento o instante en el que un cuerpo se pone en vibración, instancia en la que se produce un ruido distintivo que ayuda a descubrir su elemento vibrante.

A modo de ejemplo, en una guitarra, cuando se pulsa una cuerda con la yema, suena distinta que con la uña o con una púa. El elemento vibrante de la guitarra es la cuerda y el chasquido que producen las yemas del dedo o de la uña al pulsarla nos da un indicio importante para descubrir de qué instrumento se trata, e incluso con qué elementos se produce el sonido. Cada elemento da al ataque un ruido o sonido adicional por el cual podemos identificar más fácilmente a los distintos instrumentos.

Así, el timbre está conformado por el generador de sonido y sus resonadores. La superficie de apoyo funciona como caja de resonancia: a medida que aumenta la superficie vibratoria, se mueve mayor cantidad de aire. El objeto transmite las vibraciones a la superficie de contacto y ésta, al resonar, le da al sonido características únicas, fácilmente identificables. Por ejemplo, la madera de la caja armónica de una guitarra es muy delgada, es una de las condiciones necesarias para una mejor resonancia de los sonidos producidos por la vibración de sus cuerdas.

Asimismo, es posible hablar de timbre, como ya se consignó en el apartado anterior, con relación a la voz humana. El timbre es precisamente el color de la voz. Por dar un ejemplo, dos mujeres pueden llegar a la misma nota, sin embargo se percibirán diferencias al escucharlas, la primera de ellas tiene un timbre más oscuro, es una contralto, por ende parece tener más cuerpo en la voz. La segunda, en cambio, es una soprano y posee una voz más clara y liviana. Dado que es sumamente complicado explicar con palabras los sonidos, se utilizan metáforas tales como “la luz” o “el color” (clara – oscura), “el peso” o “la densidad” (más o menos cuerpo).

En la música, al igual que en los estudios de la voz, se habla de registro en referencia al rango de notas que puede

cantar cómodamente una persona, esto es, el tramo de las frecuencias musicales que ésta puede producir. Entonces, las voces humanas se clasifican por su registro y por su timbre. Según su registro, las voces femeninas se clasifican en soprano (más aguda), mezzosoprano (intermedia) y contralto (más grave). En tanto, las voces masculinas se clasifican en tenor (aguda), barítono (media) y bajo (grave).

Por último, la intensidad es aquella cualidad del sonido que permite distinguir entre sonidos fuertes o débiles. Considerada como sensación subjetiva, a ésta mayor o menor fuerza de un sonido se la denomina volumen.[28]

Los diferentes grados de intensidad por los que puedan pasar uno o varios sonidos, un pasaje o un trozo de música entero se denomina matices. Esto se indica por medio de unos signos llamados reguladores y también por términos italianos. Como ya dijimos anteriormente, el sonido puede ser débil y se expresa por medio de la palabra "piano" (suave), y también puede ser fuerte en cuyo caso se indica con la palabra "forte" (fuerte), éstos a su vez pueden tener varios grados de intensidad, como por ejemplo "mezzo piano" (medio suave), "mezzo forte" (medio fuerte).

Así, la mayoría de los sistemas musicales se organizan y estructuran a base de las relaciones de altura entre los sonidos, las variaciones tímbricas y los contrastes de intensidad.

Pero a estas características del sonido, es necesario añadir una más: la duración. Un sonido cualquiera (con características particulares de altura, timbre e intensidad) se concreta o se produce sólo cuando entra en el tiempo. Todo sonido ha de tener necesariamente una vigencia temporal. Y es precisamente en este punto donde nos encontramos ante la cuarta dimensión del sonido: su duración. Este fac-

---

[28] El volumen puede ser modificado o elevado dependiendo de la superficie rígida con la que choca el sonido. Cuando se habla de la acústica de un lugar se hace referencia a las características de un determinado ámbito para que los sonidos se propaguen.

tor interfiere siempre en la estructuración de los sistemas musicales, pues de la duración del sonido depende en gran parte el nacimiento del ritmo, elemento básico y esencial en la música.

El ritmo es entendido como relación que se establece entre intensidad, altura y duración. Al hablar de ritmo es necesario establecer una diferencia entre el ritmo natural, aquel que surge por sí solo como el ritmo de la respiración, el ritmo cardíaco, el ritmo del mar; y el ritmo musical, aquel que surge sobre la base de un movimiento ordenado y constante del sonido.

La duración de cada sonido está representada en la escritura musical por medio de siete figuras ordenadas de mayor a menor valor: redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea, fusa, semifusa. En este punto, resulta necesario mencionar al silencio en tanto ausencia momentánea de sonido. Los silencios en la música llevan los mismos nombres y valores que sus figuras correspondientes (silencio de redonda, por ejemplo).

Los signos que expresan las duraciones (notas o silencios) tienen entre sí un valor relativo, pero ninguno de éstos tiene una duración absoluta. El movimiento, esto es, el grado de lentitud o velocidad con que se ha de ejecutar un trozo de música, es quien determina la duración absoluta de los diferentes signos. Existen una gran variedad de movimientos, desde el más lento al más vivo que, al igual que los matices y el carácter, se indican por medio de palabras italianas, que se colocan en la parte superior del pentagrama, al principio de la composición. "Largo" (lento), "presto" (apresurado), por citar algunos ejemplos.

En estrecha relación con el ritmo, se encuentra la acentuación. Así como las palabras tienen su acento, el cual permite distinguir entre palabras débiles y fuertes; la música también. Dada una sucesión de golpes iguales, es posible modificarlos agregando acentos y variando su velocidad. Así, en todo sistema rítmico es posible distinguir tiempos fuertes y tiempos débiles.

La división regular de los tiempos en grupos de dos, tres o cuatro, con un acento fuerte en el primer tiempo de cada grupo, se denomina compás. Los compases sirven para darle un orden lógico a la música, son módulos de una misma duración. En la música hay dos clases de compases, a saber: simples y compuestos.

Se pueden distinguir en el tiempo momentos de tensión y momentos de relajación, que han llevado a establecer dos ordenaciones, la binaria y la ternaria. El ritmo binario viene dado por un momento de tensión seguido de otro de relajación. Mientras que el ritmo ternario está dado por un tiempo de relajación y dos de tensión.

Ahora bien, de la utilización que se haga del sonido, dependen no sólo el ritmo sino también la melodía y la armonía.

La melodía es la combinación de notas individuales que aparecen de forma sucesiva constituyendo así una línea melódica. Las notas marcan a su vez la altura de los sonidos, por lo tanto una melodía puede estar compuesta por notas que se repiten, que suben o que bajan, siguiendo además el orden rítmico de las figuras.

Puede decirse así que la melodía conforma la identidad propia característica de cada pieza musical, aquella sucesión de sonidos completamente distinta de toda otra que constituye lo que generalmente se denomina el "tema o motivo principal (leit motiv)". Así, por ejemplo, en algunas obras musicales, como una sinfonía, es posible identificar un primer tema y un segundo tema, sobre el cual luego se realizan "variaciones" que pueden estar basadas en la combinación de las notas del tema de diversas maneras, variando la posición del conjunto de éstas en la escala musical, manteniendo entre ellas la misma relación; ejecutándolas en orden inverso al anterior; combinándolas en distintos instrumentos; u otros modos.

La armonía es la forma de disponer los sonidos simultáneamente. Cuando dos o más notas se tocan a la vez se constituye lo que se llama "acorde". Los acordes se utilizan a menudo como acompañamiento para una melodía.

Existe un importante número de acordes. Los más simples se denominan tríadas porque constan de tres notas, separadas entre sí por intervalos de tercera (por ejemplo, DO – MI – Sol); recibiendo su nombre de la nota más grave (en este caso, acorde de Do). El acorde o tríada puede clasificarse en mayor o menor según la posición del intervalo. Si el intervalo de la tercera inferior es mayor y el de arriba menor, se trata de un acorde o tríada mayor (como en do mayor: do, mi y sol). Por el contrario, si los intervalos aparecen en el orden tercera-menor-tercera mayor, entonces se trata de un acorde menor (como en do menor: do, mi bemol y sol). Los acordes menos comunes son aquellos que se denominan disminuidos o aumentados.

Si se añaden más terceras sobre la tríada, se logran como resultado acordes de séptima, novena, onceava y otros. Se dice que un acorde se encuentra en estado fundamental cuando el sonido fundamental es la nota más grave del acorde, e invertido, cuando el sonido grave pasa al agudo o viceversa.

Al hablar de acordes, resulta importante hacer referencia a las alteraciones de los sonidos naturales que se grafican en la notación musical a través de símbolos adicionales que se colocan justo antes de las notas y alteran su significado. Estos símbolos son: bemol (♭), que baja la entonación de la nota en un semitono; sostenido (♯), que eleva la nota a la que antecede en un semitono; y el becuadro (♮), que cancela los símbolos previos de bemoles y sostenidos.

Algunos bemoles o sostenidos pueden aparecen de forma regular a lo largo de una obra, éste es un aspecto que depende de la tonalidad de la música. La tonalidad se divide en modos mayores y menores según el número de sostenidos o bemoles que figuran al lado de la clave.

Se dice que una obra está en una tonalidad, cuando está construida con una escala que va de "do a do" o de "la a la" conservándose así la relación de tonos y semitonos que hay en dichas escalas. Las tonalidades se pueden formar a partir de cualquier nota y, para no tener que escribir las alteraciones durante toda la obra, se colocan al comienzo

del pentagrama. A esto se denomina armadura.

Ahora bien, el cambio de tonalidad o modalidad en una composición es lo que se conoce como modulación. Las modificaciones más usuales son 3: a la dominante que es el 5º grado, a la subdominante que es el 4º grado y al tono mayor o menor.

De esta manera, la armonía asume un papel central en la estructura y expresión musical dando lugar a diferentes sensaciones. Así, ciertas armonías producen una sensación de tensión, dado que se altera el orden natural de la vibración de los cuerpos sonoros que producen las notas, provocando choques sonoros. Así, dan la sensación de "herir" el oído, habituado a la vibración natural y armónica. Ciertos estilos musicales utilizan este tipo de acordes para sugerir trasgresión, fuerza, agresividad. Otras combinaciones, en cambio, provocan una sensación de reposo. Incluso dentro los acordes armónicos, los acordes mayores provocan o sugieren una sensación de brillantez o de esplendor que conecta con sentimientos de alegría; mientras que los acordes menores producen una sensación de melancolía, de sosiego.

Íntimamente relacionado con la armonía, se encuentra la textura en tanto modo de organizar una estructura musical. En música, se aplica el término textura para hacer referencia a la manera en que se entretejen las voces o las distintas líneas de una composición. Existen diversos tipos de textura musical, entre otros:

- La monodia, que resulta cuando la música está constituida por una sola línea melódica, interpretada por una voz o instrumento.
- La homofonía o melodía acompañada. Cuando alguien canta una canción y se acompaña con los acordes tocados en una guitarra o un piano, la textura resultante es homofónica.
- La polifonía contrapuntística que resulta de la superposición de dos o más líneas melódicas.

Cuando se hace referencia a la organización de una estructura musical, es necesario tener en cuenta el fraseo. El fraseo es la explicación de la estructura y constitución de la frase musical, así como el arte de combinar los distintos elementos que configuran las frases de cada una de ellas. Este puede llevarse a cabo a través de matices, ligaduras, respiraciones y acentos que tornen inteligible la estructura melódica y armónica de la música. El fraseo es uno de los elementos básicos de la interpretación.

Otro concepto importante en música es la forma. De alguna manera, al hacer referencia a la forma, se alude también a la estructura musical de una obra, aunque no se deben confundir estos dos conceptos: forma y estructura.

Básicamente, cuando en música se habla de "forma musical" o simplemente de "forma", se hace mención a un tipo determinado de obra musical. En este sentido, una Sonata sería una forma y una Sinfonía otra diferente, por dar algunos ejemplos.

En cambio, al hablar de estructura, se está haciendo referencia a los diversos elementos que se pueden encontrar en una obra musical: ritmo, melodía, armonía, temática.

Ahora bien, estos elementos pueden ser organizados de diferentes formas en una composición. Se denomina estilo, precisamente, al efecto de una obra musical que resulta de la forma en que los compositores –de distintas épocas y en diferentes lugares del mundo- organizan los ingredientes musicales. En el lenguaje musical, el estilo es el conjunto de hechos distintivos que caracterizan a un creador, una obra, un período. El estilo puede estar determinado por elementos objetivos (la forma y el medio de realización musical) o subjetivos (la personalidad del compositor en el ámbito del periodo histórico). Puede determinar un método de escritura (armónico, atonal, contrapuntístico, dodecafónico), un principio estructural (concertante, fugando), un género (sacroprofano, sinfónico, operístico), un periodo histórico (medioevo, renacimiento, clásico, contemporáneo).

Por último, se considera conveniente a los fines de este trabajo, hacer alusión al carácter. El carácter es el tinte general que se da a la expresión de un trozo de música. El carácter trazado por el compositor, lo mismo que la acentuación y los matices, está indicado por términos italianos (amabile –amable-, appassionato –amoroso-, con allegrezza –con alegría-, con ternerezza –con ternura-, dolce –dulce-, dolcíssimo – muy dulce-; para dar algunos ejemplos).

Vista así la música en tanto materia sonora, se da paso a su consideración en tanto elemento expresivo del lenguaje audio.

La música: elemento constitutivo del lenguaje audio

La música posee un valor comunicativo y expresivo específico en tanto elemento integrante del lenguaje audio, dado que constituye una fuente sonora primordial en lo que hace a la creación de imágenes sonoras y a la generación de una multiplicidad de sensaciones y emociones.

Beltrán Moner considera a la música como una manifestación artística que a través de su lenguaje sonoro "dice" algo. En el intento de captar o extraer el sentido expresivo de un fragmento musical, distingue entre el sentido anímico y el sentido imitativo de la música. (Beltrán. M., Op cit., p. 20)

De acuerdo con el autor, "el sentido anímico es aquel que al escuchar un fragmento musical nos afecta emocionalmente." Así, a través de sus características particulares (timbre, forma, melodía, armonía y ritmo), la música puede expresar sentimientos humanos tales como alegría, tristeza, melancolía, humor, temor, pasión.

De esta manera, Beltrán Moner sostiene:

> "Los fragmentos musicales en los que predomina una tesitura aguda y tonalidad mayor nos producen la sensación de claridad. Por ello lo relacionamos con el estado anímico de regocijo, sinceridad, diversión, admiración, etc., o sea: expresiones agradables. (Luz. Día) Si la tonalidad

> es menor producen la sensación de melancolía, tristeza, resignación, desesperanza... en una palabra, expresiones de aflicción."

Y agrega:

> "Los sonidos de tesitura grave producen, en modo mayor, sensaciones de tranquilidad, paciencia, deseo, honor, orgullo...y en modo menor turbación, temor, desaliento, sospecha, cansancio... (Sombra. Noche)
> Los sonidos extremos -subgraves y sobreagudos- con armonía atonal producen sensación de terror, pesadumbre, maldad, irritación... o sea expresiones desagradables.
> El movimiento rápido produce excitación y el lento reposo o calma." (Beltrán. M., Op cit., p. 21)

Diversos estudios, según señala Balsebre en su obra "El lenguaje radiofónico", han establecido asociaciones diversas entre distintos ingredientes musicales y determinadas elecciones descriptivas o abstracciones.

Así, por ejemplo, lo sublime se representa con sonidos agudos, mientras que lo profundo se expresa con sonidos graves. Las notas elevadas pueden dar lugar a sensaciones coloreadas brillantes o claras; las notas bajas, en cambio, pueden producir sensaciones coloreadas oscuras. Si de armonía se trata, se puede manifestar lo fuerte, lo poderoso, lo sólido con acordes cerrados, expresando con acordes abiertos lo débil, lo inestable, lo transitorio. (Balsebre, 1994, p. 103-104)

El segundo sentido expresivo que distingue Beltrán Moner es el imitativo. Siguiendo al autor, en la música el sentido imitativo es aquel que puede otorgar mayor relieve a situaciones naturales diversas.

> "Toda música tiene algo de imitativo. Un paisaje bucólico, el viento, el trueno, la lluvia, la noche...

> y otros muchos elementos naturales que pueden ser "representados" por sonidos y combinaciones musicales, pero no necesariamente de una manera real sino con la expresión artística propia de la música descriptiva." (Beltrán. M., Op cit., p. 27)

Según el autor, el sentido imitativo sugiere imágenes mentales. Ahora bien, en la generación de estas imágenes, timbre, ritmo, melodía y armonía juegan un papel decisivo.

La música es un elemento expresivo sumamente importante del lenguaje audio ya que, como reconoce Balsebre, la música no sólo despierta o genera imágenes sino que además desempeña un papel central en la organización del relato sonoro. ¿Por qué? Porque con ingredientes musicales tales como el ritmo y la melodía se puede denotar el movimiento y el color; mientras que con la armonía, se puede expresar la profundidad espacial (figura / fondo).

La melodía, en tanto ingrediente musical, constituye un factor de vital importancia en la estructuración del relato sonoro. En la continuidad discursiva o dramática que concreta el texto sonoro, ella desempeña una función expresiva decisiva dado que establece relaciones semánticas y espacio- temporales entre las distintas secuencias sonoras. (Balsebre, 1994, p. 109)

Pero la melodía no sólo da cuenta del movimiento que construye la realidad sonora sino que además tiene la capacidad de presentar "una determinada perspectiva espacial del paisaje sonoro[29] que describe el simbolismo musical". (Balsebre, Op cit., p 109-110)

El autor afirma al respecto que en la estructuración del relato sonoro el ritmo melódico definirá el cambio de situación o secuencia, generalmente, en una cadencia resolutiva, en la transición de una frase musical a otra. Y agrega:

---

[29] Paisaje sonoro. Armand Balsebre, en el contexto de la comunicación radiofónica y la percepción imaginativo-visual del radioyente, entiende por "paisaje sonoro" el conjunto de fragmentos sonoros que restituyen en el oyente una determinada realidad imaginativo-visual.

> "Un tempo-ritmo musical moderadamente lento definirá una melodía reposada: movimiento suave, sin precipitaciones, que permite observar con precisión el paisaje sonoro; el "punto de vista" (...) fijo y rotando sobre un mismo eje perspectivista, que concreta la panorámica. En cambio, un tempo-ritmo musical acelerado construirá un movimiento espacial rápido: "punto de vista" variable, cambios de perspectiva que localizan el detalle de la acción dinámica y facilitan al "espectador" (...) el seguimiento del movimiento del objeto de percepción que sugiere la producción de la imagen auditiva." (Balsebre, Op cit., p 110)

Si bien la melodía determina cierta perspectiva espacial del paisaje sonoro, ésta puede variar a su vez según las particularidades tímbricas del conjunto de fuentes sonoras musicales que constituyen la armonía. Así, siguiendo a Balsebre, una música íntima, interpretada por un solista o bien con poca orquestación, sugiere secuencias en primer plano, mientras que una música a toda orquesta sugiere planos generales o aéreos, momentos culminantes y trascendentes.

A su vez, el timbre de los instrumentos o fuentes sonoras musicales concretará, según el autor, el color del paisaje sonoro, connotando determinado movimiento afectivo.

En este sentido Beltrán Moner señala:

> "El color de una secuencia, usado como expresión gráfica, tiene su correspondencia con la expresividad sicológica del timbre de los instrumentos musicales. Esta aseveración puede ilustrarse considerando de forma empírica la analogía entre diversos timbres y los colores del espectro visual. Así, puede decirse que la brillantez del grupo de Metal y del grupo de Cuerda puede sugerir un timbre caliente y agresivo como el color rojo. Instrumentos del grupo de Madera, especialmente de la familia

> de la Flauta, un timbre frío y distante como el olor azul. Un color intermedio, el violeta, lo puede sugerir el sonido de los instrumentos de la familia del Clarinete, con su timbre brillante y al mismo tiempo hueco." (Beltrán, Op cit., p 31-32)

Ahora bien, si bien es cierto que la música, en tanto elemento expresivo del lenguaje audio, tiene la capacidad de despertar o generar toda una serie de imágenes sonoras y de estructurar en gran medida un relato sonoro dado, también es cierto, como señala Balsebre, que gran parte de dichas imágenes están determinadas de alguna manera por lo que él denomina "asociaciones estereotipadas". Para el autor, con frecuencia se asocia una música a cierta imagen y movimiento afectivo porque imágenes similares ya habían sido antes sugeridas por trozos musicales semejantes difundidos a través de medios tales como el cine y la televisión.

> "Así, en el campo de la música tradicional, todo espectador u oyente interpreta como evidente que una medida de cuatro tiempos, cuando el acento está bien puesto sobre los tiempos fuertes, tiene siempre alguna cosa de militar o de 'triunfal'; la unión entre los primeros y los terceros grados de la gama tocada piano, en un ritmo tranquilo, sugiere a causa de su carácter modal alguna cosa de religioso; una medida en tres tiempos acentúa el vals y una alegría de vivir sin ningún motivo. Estas formas musicales llegan a convertirse en modelos narrativos por sí mismas; su uso reiterado acaba asociándolas automáticamente con un mismo tipo de contenidos expresivos." (Balsebre, Op cit., p 106)

Balsebre denomina a este tipo de asociaciones automáticas, asociaciones de carácter semántico convencional, las cuales se distinguen por introducir cierto grado de redundancia.

Complementariamente a estas asociaciones automáticas, se encuentran también asociaciones estéticas, en cuyo caso, se asocia una música a una determinada imagen y movimiento afectivo por una simple semejanza rítmica entre música y palabra, suscitada a través del montaje sonoro. En este caso la imagen que se genera es una imagen no convencional, productora de una relación afectiva muchas veces más intensa.

Funciones de la música en un producto audio

Ahora bien, teniendo en cuenta lo desarrollado hasta el momento, cabe destacar que la música, como componente de un mensaje audio, puede cumplir diferentes funciones: destacar a un personaje, despertar el recuerdo de un hecho, anticipar lo que va a suceder, crear atmósfera, entre otras.

Ricardo Haye agrupa las funciones de la música bajo los siguientes títulos:

1. Función gramatical: en este caso, la música actúa como un sistema de puntuación; puede utilizarse para establecer una pausa, para separar, o bien, para enlazar dos ideas afines.

2. Función descriptiva: cuando asume esta función, la música describe un paisaje, ubica la escena de la acción, el lugar donde discurren los hechos del relato sonoro.

3. Función expresiva: la música se emplea para ambientar, crear una determinada atmósfera, suscitar cierto clima emocional. Para el autor, es la referencia de la angustia, la alegría, la ansiedad, la desesperación, el terror y, en general, de las sensaciones y estados de ánimo. (...) esta función atiende a los sonidos "subjetivos", esos que no están sonando pero que uno se imagina que podrían acompañar determinadas circunstancias.

4. Función complementaria o de refuerzo: en este caso, la música se utiliza no para añadir significados, sino para remarcar, acentuar o enfatizar una palabra o frase.

5. Función comunicante propiamente dicha: esta última función es la que remite al tema musical integral, completo, que ejerce la comunicación por sí mismo.

Al abordar las funciones de la música, Balsebre coincide con Haye al destacar la función expresiva y la descriptiva, pero lo hace desde un punto de vista diferente. Así, sostiene que una y otra son las funciones estéticas básicas que el lenguaje audio concede a la música, residiendo en estas funciones su valor de especificidad en tanto elemento expresivo de dicho lenguaje.

> "En la música, el mensaje semántico es muy reducido; por el contrario, la información estética de la música constituye un universo significativo muy grande: (...)" (Balsebre, Op cit., p 91)

El sonido de los efectos

Los efectos sonoros constituyen el tercer componente expresivo del lenguaje audio. Ya se los denomine "ruidos", "sonidos", "efectos especiales" o "efectos de sonido", los efectos sonoros "son un conjunto de formas sonoras representadas por sonidos inarticulados o de estructura musical, de fuentes sonoras naturales y/o artificiales, que restituyen objetiva y subjetivamente la realidad construyendo una imagen." (Balsebre, Op cit., p 125)

Desde un punto de vista técnico, es posible distinguir dos tipos de efectos: aquellos que son captados en forma directa del mundo real y aquellos que son creados por especialistas en laboratorios de sonido.

Una segunda clasificación de los efectos es la que, siguiendo a Beltrán Moner, permite distinguir entre efectos objetivos, efectos subjetivos y efectos descriptivos.

El efecto sonoro objetivo es aquel que suena tal como es, evidenciando su fuente o lugar de procedencia. A modo de ejemplo, es objetivo el sonido de un río que se oye como

fondo de un diálogo entre dos pescadores. A diferencia del primero, el efecto subjetivo es aquel que, sin revelar su procedencia, es creado o producido para generar una situación anímica dada. Así, por ejemplo, para incrementar la tensión y angustia en una situación determinada se recurre, con frecuencia, al insistente y perturbador "tic-tac" de un reloj. Por último, es descriptivo aquel efecto que uno mismo puede idear para producir sonidos inexistentes, fantásticos o sobrenaturales. El sonido de un ovni, por dar un ejemplo.

Ya se trate de uno u otro, los efectos sonoros cumplen distintas funciones en tanto componentes del lenguaje audio. Quizás, una de las funciones más explotadas sea la de representar la realidad referencial objetiva, despertando su evocación y reconocimiento. De esta manera, el efecto sonoro se presenta como mero "sonido ambiental", como factor de verosimilitud y ambientación objetiva.

Así, por ejemplo, efectos sonoros tales como risas, murmullos, gritos, descorche de botellas, sumado a la música, pueden resultar de utilidad para ambientar una fiesta, algún tipo de celebración o festejo. Efectos tales como el sonido helicópteros, avionetas, bombas o explosiones, ametralladoras, gritos desesperados, darán forma a un ambiente bélico: un combate o una guerra.

Para Balsebre, esa función descriptiva o imitativa de los efectos sonoros determina un nivel de significación denotativo, y resulta decisiva en la conformación de paisajes sonoros. Sin embargo, en tanto elemento expresivo del lenguaje audio, el efecto sonoro sobrepasa la función meramente descriptiva, introduciendo un nivel de significación connotativo.

Así, Balsebre adjudica a los efectos sonoros las siguientes funciones (Balsebre, Op cit., p 126-129):

- Función ambiental o descriptiva: en este caso, el efecto sonoro restituye la realidad objetiva, denotándola semánticamente. Si bien aquí el efecto se presenta como un elemento subsidiario respecto

de la palabra o la música, enriquece el mensaje audio porque les otorga verosimilitud: representa un objeto de percepción visual o bien, localiza la acción en un espacio visual.

El efecto sonoro de un tractor, junto a otros tales como trinos de pájaros, una suave brisa, el sonido de un rastrillo, como fondo de un diálogo entre dos campesinos, localizando así la acción en un ambiente específico: el campo. O bien, el sonido de automóviles, colectivos, motocicletas, bocinas, frenadas bruscas, pasos apresurados, murmullos insistentes, situando la acción en un ambiente urbano.

- Función expresiva: al asumir esta función, el efecto sonoro sugiere o crea un entorno emocional. Con frecuencia, el efecto sonoro de función expresiva suele desempeñar, a su vez, la función ambiental o descriptiva: lo que hace, en efecto, es connotar la descripción realista promoviendo una relación afectiva, es decir, no sólo representa una realidad sino que además transmite un estado de ánimo.

  Por ejemplo, el sonido del agua de mar puede efectivamente situar la acción en un ambiente específico, pero con frecuencia se lo utiliza como símbolo de "tranquilidad", "paz", "calma" o "reposo". Por el contrario, el llanto de un bebé o el tic-tac insistente de un reloj suelen ser utilizados para generar "sosiego", "intranquilidad", "nerviosismo".
- Función narrativa: se les atribuye a los efectos una función narrativa cuando éstos son utilizados para unir dos segmentos sonoros -indicando así transiciones espacio-temporales-. Un ejemplo característico sería el enlace entre el efecto sonoro "doce campanadas" y el efecto "canto de gallo" o "trino de pájaros" para indicar el paso de la noche al día. Este uso del efecto como "nexo" es sólo un

aspecto de la función narrativa. El otro aspecto tiene lugar cuando los efectos son utilizados para identificar un personaje o una determinada acción que describe el relato audio.

- Función ornamental: Se cumple esta función cuando, en un conjunto sonoro cualquiera, se van añadiendo distintos efectos "accesorios" a fin de enriquecerlo. El efecto sonoro con función ornamental es también un efecto sonoro ambiental o descriptivo, elemento suplementario y accesorio de la palabra, pero que se distingue por no ser necesario para otorgar verosimilitud al relato. Al asumir una función ornamental, el efecto sonoro no define un mensaje semántico sino estético. Por lo general, se asocia a otros efectos sonoros ambientales o descriptivos, únicamente para connotar estéticamente la armonía del conjunto sonoro.
  Piénsese en un conjunto sonoro cualquiera: cada uno de los efectos que lo componen puede resultar prescindible; sin embargo, desde una perspectiva estética, cada uno puede aportar algo distinto al conjunto. En efecto, la "armonía" de éste será diferente cada vez que se introduzca o suprima uno de ellos.

Ahora bien, independientemente de su naturaleza sonora y de sus características acústicas particulares, y sea cual sea la función que adopte, la riqueza expresiva del efecto sonoro dependerá básicamente de cómo se lo combine con la palabra y la música, de cómo el montaje sonoro articule su duración y presencia.

> "(...) el efecto sonoro se dimensiona realmente en su función estética cuando se producen montajes sonoros, en donde la búsqueda en pos de un efecto, de una nota, de una voz, de un siseo han sido determinantes, en donde las operaciones de superposición, yuxtaposición

> o síntesis sonora han sido medidas casi milimétricamente. En ese todo sonoro el efecto "dice", señala, define, traza el camino de una historia; o la acompaña, la acompasa, la amansa, la embravece de forma tal que el mensaje se convierte en una verdadera creación estética auditiva."(Sanguineti, Op cit.)

La ausencia de sonido: el silencio

En el primera parte se caracterizó al lenguaje audio como un lenguaje específico compuesto por una serie de elementos expresivos: palabra, música, efectos sonoros y silencio.

Ahora bien, si el lenguaje audio no es otra cosa que el lenguaje del sonido, parecería contradictorio considerar al silencio como uno de sus componentes. ¿Por qué? Porque el silencio se define, precisamente, en oposición al sonido: no es otra cosa que la ausencia de sonido.

Cuando se hizo referencia al sonido en tanto materia prima del lenguaje audio, se lo consideró en sus dos aspectos: objetivo y subjetivo. Al respecto se señaló que, desde un punto de vista objetivo, el sonido constituye una vibración, mientras que, desde un punto de vista subjetivo, es una sensación, un fenómeno perceptivo estrechamente dependiente del sujeto que lo siente. Precisamente, esto último es lo que permite considerar al silencio como una posibilidad del sonido. ¿Por qué? Porque el silencio es aquello que se percibe como ausencia de sonido, ya sea ausencia de la palabra, de la música o de los efectos.

Entonces, y a los fines de este trabajo, el silencio es entendido como un componente del lenguaje audio, junto con los demás elementos ya mencionados.

Ahora bien, considerado de este modo, es decir, como un ingrediente del lenguaje audio, resulta conveniente distinguir entre dos tipos diferentes de silencios: aquél silencio producido por un problema técnico -lo que se conoce más comúnmente como 'bache'-, y aquél silencio incorporado al

mensaje sonoro en forma medida e intencionada, utilizado de esta manera como recurso expresivo.

En este último caso, el silencio "posee la propiedad de valorar los sonidos precedentes y consecuentes a él." Muñoz y Gil sostienen, en este sentido, que un silencio medido e intencionado tiene la capacidad de lograr expectativas importantes para el oyente y de provocar sensaciones, emisiones e ideas muy interesantes. (Muñoz y Gil, Op. Cit., p. 41)

> "(...) baste pensar en la capacidad de convocatoria que existe en el silencio que sucede a una pregunta crucial o una revelación inesperada (...)" (Haye, Op. Cit., p. 48)

Así considerado, este elemento del lenguaje audio merece ser revalorado por su notable capacidad comunicativa en tanto recurso expresivo, dramático y portador de sentido.

Distintas son las funciones que puede desempeñar el silencio en tanto elemento expresivo. Se distinguen, básicamente, dos funciones principales:

- Función gramatical: en este caso el silencio puede ser utilizado como un elemento de puntuación, para insertar pausas.
- Función expresivo-dramática: en el cumplimiento de esta función, el silencio se manifiesta como un elemento de alto impacto emotivo. Resulta de utilidad para generar tensión, suspenso, intriga, expectación; o bien como subrayado de determinadas informaciones. Dependiendo de cómo se lo combine con los demás elementos del lenguaje audio, puede resultar significativo bien como anticipo de algo que pronto acaecerá, bien como desenlace, conclusión, cierre.

  Piénsese por ejemplo en una situación de alumbramiento: se pueden oír voces de médicos y enfermeras, gritos o alaridos de dolor, respiración agitada

> y entrecortada, quejidos...un grito final....silencio, y de repente, el llanto de un bebé. O bien, piénsese en una situación de fusilamiento: se escuchan gritos, llantos, plegarias, junto a las palabras: ¡Apunten! ¡Disparen!. Luego...sólo silencio.

Se han visto, entonces, los cuatro aspectos que intervienen en el lenguaje audio. Su adecuada y equilibrada combinación ofrecerá un mensaje que ya no será sólo palabra, música, efectos o silencio, sino un conjunto sonoro, una totalidad superior a la suma de sus elementos partes.

El montaje sonoro

Palabra, música, efectos sonoros y silencio se conjugan entre sí para dar forma a mensajes sonoros. En una primera aproximación, se puede caracterizar al "mensaje sonoro" como la agrupación y combinación significativa de dichos elementos expresivos.

Siguiendo a Balsebre, el mensaje es la superposición de los niveles connotativo y denotativo, la integración de contenido y forma, de lo semántico y lo estético. Así, el mensaje es portador de dos tipos diferentes de información: la semántica (ideas, conceptos) y la estética (valores emocionales y sensoriales, afectividad).

Ahora bien, el mensaje sonoro "fundamenta su primera razón de ser en su temporalidad; tiene una estructura secuencial, ininterrumpida, y está constituido por unidades que se suceden unas a las otras en una línea temporal." (Balsebre, Op. Cit. p. 141) Los distintos elementos sonoros se combinan en una serie de yuxtaposiciones lineales en el tiempo y esto se realiza a través del montaje sonoro.

El montaje sonoro es la yuxtaposición y superposición de los distintos elementos sonoros (palabra, música, efectos) y no sonoros (silencio) del lenguaje audio a través de distintos procedimientos técnicos, dando lugar así a una totalidad, una unidad de sentido mayor que integra las partes en función del todo.

Al combinar los distintos elementos sonoros, el montaje establece una relación diacrónica y sincrónica entre ellos. Así, palabra, música, efectos y silencio se van uniendo en el tiempo, sucesiva y simultáneamente, a través de una continuidad dramática. El montaje crea, de esta manera, un relato sonoro.

La continuidad dramática del relato audio está determinada, siguiendo a Balsebre, por el montaje sonoro y sus unidades mínimas de significación: el plano sonoro y la secuencia sonora.

El plano sonoro es, en esencia, un efecto acústico que genera en el receptor la sensación de que existe una cierta distancia entre él y aquellos sonidos que está escuchando. A través de él se introduce una visión perspectivista de la realidad sonora (figura / fondo), otorgándole a ésta relieve y profundidad. El plano sonoro se define así desde un punto de vista eminentemente espacial.

En la estructuración del relato sonoro, es posible valerse de dos recursos a fin de marcar distancias y definir espacios: la direccionalidad de la fuente sonora y la variación de su intensidad. Así, mientras que la direccionalidad de la fuente sonora genera relaciones auditivas concernientes a propiedades espaciales específicas: arriba, abajo, izquierda, derecha, adelante, atrás; la modulación de su intensidad permite distinguir diferentes planos sonoros: primerísimo primer plano, primer plano, segundo plano, tercer plano, sonido de fondo.

Como ya se dijo, el plano sonoro introduce una sensación de distancia entre objeto y sujeto de percepción, pero esta distancia será mayor o menor según el tipo de plano que se inserte en la organización del relato.

Así, el primerísimo primer plano (PPP) es utilizado a fin de reconstruir la menor distancia posible entre sujeto y objeto de percepción. El PPP correspondería a la distancia íntima establecida en el marco de la comunicación interpersonal y bien logrado puede generar una doble percepción espacial:

- Espacio íntimo: susurros, murmullos, voz baja y voz muy baja –como si de un secreto se tratase- son algunos de los recursos que pueden ser utilizados para expresar en un PPP proximidad, intimidad, seducción.
- Espacio simbólico: cuando se reproduce una comunicación intrapersonal, un diálogo del sujeto consigo mismo, el PPP denotaría misterio, universo expresivo interior, reflexión, introspección.

El primer plano (PP) es aquel que recrea la distancia propia de las conversaciones cotidianas, por ello expresa amistad, confianza, naturalidad, proximidad.

En cambio, segundo plano (SP) y tercer plano (TP) son niveles de intensidad más bajos y que se perciben como más lejanos que aquellos sonidos que suenan en Primer Plano. Uno y otro son necesarios para generar en el receptor la ilusión de espacio; y además "son esenciales en la construcción de la perspectiva acústica, la cual se consigue mediante la superposición narrativamente coherente de distintos sonidos situados en diferentes planos". Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.

Si el plano sonoro tiene un sentido espacial, la secuencia sonora posee un sentido eminentemente temporal. Siguiendo a Balsebre, se puede caracterizar a la secuencia sonora como la unidad significativa mínima del lenguaje audio delimitada por la continuidad temporal y a partir de la cual se construye el relato.

Plano y secuencia intervienen, entonces, en la estructuración del relato el cual se organiza en torno a dos ejes: el de la simultaneidad y el de la sucesión. El primero de estos ejes permite presentar dos o más hechos al unísono al superponer los distintos elementos sonoros que conforman el lenguaje audio. El segundo posibilita, por su parte, el enlace de los distintos elementos sonoros que se suceden en el tiempo de manera yuxtapuesta, es decir, unos tras otros.

Con respecto a la continuidad dramática del relato es posible distinguir diferentes posibilidades según el orden de sucesión que presenten los hechos o acontecimientos: continuidad lineal, continuidad invertida o continuidad paralela.

Se está en presencia de una continuidad lineal cuando los hechos o acontecimientos de un relato se exponen siguiendo un orden cronológico. En este caso, se apela con frecuencia al uso de la elipsis en tanto recurso que permite comprimir el tiempo sin alterar el orden cronológico de los sucesos. Así, por ejemplo, es posible representar el paso de la noche al día introduciendo el efecto sonoro "12 campanadas" seguido del efecto "canto de gallo", comprimiendo así el tiempo mediante la utilización de la elipsis.

En cambio, cuando el orden cronológico de los acontecimientos se altera estableciendo quiebres en la linealidad de la historia, se da lugar a una continuidad dramática invertida. Así, y a modo de ejemplo, los hechos o acontecimientos de un relato pueden presentarse siguiendo el orden presente/pasado/presente, pasado/presente/futuro, presente/futuro. En este tipo de continuidad, el salto al pasado suele llevarse a cabo básicamente para recrear recuerdos o vivencias que son esenciales para comprender el desarrollo de aquello que se está explicando; mientras que la traslación hacia el futuro se utiliza para representar especulaciones, ilusiones, presagios.

Finalmente, cuando se presentan alternativamente situaciones o hechos ubicados en diferentes espacios, pero con la particularidad de que coinciden en el tiempo, se establece una continuidad paralela. A modo de ejemplo, se puede citar la evocación de una persecución policial que alterne el diálogo entre los perseguidos, por un lado, y sus persecutores por el otro.

Ahora bien, al momento de dar forma a un determinado relato sonoro es factible utilizar todo un abanico de posibilidades técnicas de tratamiento y modificación del sonido. En efecto, en tanto proceso técnico, el montaje sonoro implica la manipulación electrónica y mecánica de los distintos fragmentos sonoros.

Los recursos más habituales son los siguientes:

- Reverberación. Con este recurso se logra un efecto de amplitud sonora, resonancia, alejamiento. Suele ser utilizado para simular lugares cerrados amplios, momentos de ensoñación, fantasía, recuerdos.
- Eco. Este recurso no es otra cosa que la repetición del sonido en forma controlada. Combinado con el anterior, el eco puede acentuar un ambiente onírico - de ensoñación- o misterioso.
- Filtros fijos (Ecualización). Por un lado, los filtros brindan la posibilidad de ecualizar las distintas frecuencias del sonido -graves, medias y agudas-, obteniendo determinados efectos: voz metalizada, sonido musical en exterior, paso rápido de un sonido (sirena de ambulancia, automóvil, tren , avión), simulación de una conexión en directo con el exterior. Y, por el otro, permiten igualar la calidad de diferentes grabaciones así como remediar algunos defectos de "fritura" o zumbidos de fondo.
- Fundido - Encadenado. El primero de estos recursos se logra disminuyendo en forma paulatina el volumen de un elemento sonoro dado (música, palabra, efecto sonoro) y su empleo es apropiado en secuencias finales, en desapariciones lentas o alejamiento de personajes o cosas. El encadenado, o mezcla, consiste en pasar suavemente de un elemento sonoro a otro de manera tal que la transición sea sin brusquedad y suele ser aplicado en la transición de una secuencia a otra, para sugerir diferencias de tiempo y lugar.

Otras posibilidades de modificación del sonido son:

- Cambios de velocidad en la reproducción de un sonido. Este recurso puede resultar de utilidad para lograr efectos cómicos (reproducción del sonido a una velocidad mayor) o grotescos y siniestros

(reproducción del sonido a una velocidad menor).

- Utilización del estéreo enviando, por ejemplo, señales sonoras diferentes a cada uno de los canales.
- Utilización de una serie de equipos -delay (retardador), sintetizadores, sampler (muestreadores)- especialmente adecuados para la creación de una gama de efectos prácticamente ilimitada.

Ahora bien, función principal del montaje es, quizás, la de yuxtaponer y superponer -por medio de procedimientos técnicos diversos- estos elementos dando forma a todo un conjunto de imágenes sonoras que restituya en el oyente una determinada realidad.

Como ya se dijo, la tarea de montaje implica el ensamble de los distintos elementos del lenguaje audio en base a un abanico de posibilidades expresivas y técnicas. De lo que se trata es de dar forma a un mensaje aportando los ingredientes suficientes para despertar en el oyente la creación de determinadas imágenes mentales. Para ello es necesario planificar y evaluar con sumo cuidado la inserción de cada elemento, de cada fragmento sonoro, atendiendo al lugar que ocupará en esa totalidad organizada a la que da forma el montaje sonoro.

El mensaje audio resultante de la combinación palabra, música, efectos sonoros y silencio adquiere un sentido global superior al sentido autónomo que por sí mismos pueden expresar cada uno de estos elementos en tanto componentes del lenguaje audio. El sentido de cada uno de estos elementos expresivos se ve modificado cuando aparecen ensamblados y combinados en un mismo mensaje.

A través del montaje, palabra, música, efectos sonoros y silencio se mezclan, intercalan, yuxtaponen, se suceden unos a otros en una estructura secuencial. En el juego alternativo de planos y secuencias, los sonidos se van hilando a través de cortes, fundidos, encadenados, superposiciones y toda una gama de recursos técnico-expresivos,

integrándose tanto sincrónica como diacrónicamente -en un continuum temporal- para generar todo un conjunto de imágenes sonoras.

Así, el sonido en sus cuatro posibilidades -palabra, música, efectos y silencio- y su transformación técnico-expresiva, se combinan entre sí y en una interrelación manifiesta y absoluta presentan la síntesis de un lenguaje específico: el lenguaje audio.

Capítulo 3
El poder comunicativo de la voz

Marta Pereyra y Nieves Baigorrí Grimaux

La palabra es el sistema expresivo del lenguaje producido por la voz humana; la acción enunciativa del sonido verbal de una función comunicativa. Desde esta perspectiva, la voz es vista como "sonido verbal", es decir, sonido producido por la voz humana independientemente de su contexto comunicativo. (Balsebre, 1996, p. 70)

La voz, a través de la palabra como soporte enunciativo, es transmisora de enunciados significantes al servicio de una acción comunicativa, codificados según normas propias de un lenguaje. Todo acto de habla se manifiesta en una secuencia de sonidos que profiere el hablante. Desde la infancia nos acostumbramos a asociar determinados segmentos de esas secuencias con ciertos significados. Por ejemplo, la serie de sonidos representada en la escritura por las letras sucesivas de "*paraguas*" nos evoca inmediatamente el concepto de "*utensilio portátil para resguardarse de la lluvia*" que corresponde a tan conocido objeto. Segmentos como este, son *signos*, unidades portadoras de significación.

La palabra, en el hombre, es el vehículo vivo de la expresión y es manifestación del pensamiento. La palabra es la misma manifestación del querer y del pensar; un instrumento tan valioso que el hombre a través de él actúa e

interactúa con sus semejantes. La energía de la palabra, su fuente de producción, es el sonido de la voz.

Los sonidos con que se realiza el acto de habla están producidos por el llamado *aparato fonador* del hombre, y son percibidos por su *aparato auditivo*. Del uno al otro se transmiten habitualmente por un medio físico, el aire. Esta emisión vocal es el instrumento más antiguo e idóneo de comunicación social. A lo largo del desarrollo de todas las especies, pasó por varias etapas en donde se dieron las transformaciones de órganos que, primariamente tenían otra función (como es el caso de la respiración y la alimentación) y se adaptaron para la fonación. Por esto, por ser una función sobrepuesta, que para desarrollarse toma órganos que pertenecen inicialmente a otra actividad, y por responder a necesidades sociales y de comunicación, necesita ser aprendida.

La voz, el proceso vocal, descansa y se incrementa a partir de mucho más que el correcto funcionamiento de las cuerdas vocales, una pronunciación adecuada o una buena dicción. Responde, en cambio, a la globalidad del individuo como ser único, existiendo una interdependencia constante entre el esquema corporal y el esquema corporal vocal; entre la propia personalidad y la voz de cada individuo. Ante esto, se presenta la necesidad de conocer y desarrollar la propia expresión más allá de los parámetros estéticos o socio-culturales.

Como hemos dicho, la voz no lo es «todo» en términos de expresión oral-corporal, pero sí representa un valioso complemento. No se habla de aquella voz que, de manera innata, resulta tener cualidades excepcionales; hablamos de la voz que cada uno posee. Esta voz, excepto por situaciones de enfermedad o defectos de cualquier origen, no tiene por qué sonar desagradable. En el profesional la emisión vocal, melodía y ritmo de frase y lenguaje deben transmitir la cohesión de una técnica vocal eficiente y de una técnica de la expresividad educada y controlada.

Es fundamental descubrir a la Voz como manifestación primaria de la Comunicación.

Comunicar proviene del latín *communis*; el hombre al comunicarse intenta establecer una "*comunidad*" con alguien, compartir una idea, un sentimiento, una actitud. En todo proceso comunicativo hay implícitos tres elementos: la fuente, el mensaje y el destinatario. Para que la comunicación sea efectiva, tanto la fuente como el destinatario deben compartir un cierto campo de experiencia que incluya el mensaje o aspectos del proceso de codificación y decodificación. Es imposible no comunicar, aún con el silencio estamos comunicando. Al recibir el mensaje, el destinatario hará cualquier tipo de gesto confirmando o no la recepción del mismo.

La comunicación permite relacionarnos y funcionar como sociedad, otorgándole a dicha comunicación características particulares dadas por los miembros que la integran y la comparten. Por medio de ella se darán procesos de interacción e integración de manera constante. Los sistemas sociales presentan mayores probabilidades de desarrollo cuanto mayores sean las posibilidades de comunicación. El sistema social es a su vez el que determinará las características de la comunicación de sus integrantes. Se da una influencia en doble dirección, desde el sistema social hacia la comunicación y viceversa.

> "La comunicación humana es un proceso psicosocial a través del cual los individuos se relacionan al interactuar unos con otros e intercambiar intencionalmente determinada información. Hacen uso de un sistema de signos en común, en un determinado contexto situacional poniendo en juego de esta manera sus habilidades comunicativas". (Le Huche, 2004, p. 38)

El lenguaje oral es el instrumento imprescindible para comunicarnos por cuanto nuestras relaciones con los demás se materializan cada día a través de las palabras. El lenguaje oral se convierte así en nuestra principal vía de transmisión de conocimientos, pensamientos y sensaciones.

A través del sonido de nuestra voz, codificado en palabras, damos forma sonora a nuestras ideas, a nuestras inquietudes, es decir, entablamos y estrechamos nuestras relaciones con los demás. La comunicación oral representa el principio de nuestra existencia, el inicio de cualquier relación social, el reflejo de nuestra personalidad, la expresión de nuestras emociones. (Rodero, 2003, p. 50)

La oralidad es ante todo, una forma comunicativa. Walter Ong propone distinguir la oralidad primaria y la oralidad secundaria; una es la que se produce en la presencia real de los hablantes y la otra, la que se presenta en los medios de comunicación. La oralidad es independiente de cualquier otro sistema: existe por sí misma, sin la necesidad de apoyarse en otros elementos. Esta característica la diferencia de la escritura, estructura secundaria y artificial que no existiría si, previamente, no hubiera algún tipo de expresión oral (Ong, 1980, p. 139). En este sentido, la oralidad es "fundante" en tanto remite a lo más cercano del mundo vital. A lo mejor por ser ella misma el primer contacto con el mundo, con el entorno; por ser la manera como aprehendemos e incorporamos un mundo. (Bosetti, 1997).

A través de la palabra hablada se enseña y se transmite la cultura. La palabra hablada ha sido desde siempre el medio más importante de transferencia de información y de contacto personal, tanto en culturas tradicionales como en contextos urbanos modernos. De su práctica continuada depende la supervivencia de lazos sociales, estructuras emocionales y miles de recuerdos que cimientan la propia vida de muchos seres humanos.

Las principales características de la oralidad, en comparación con la lengua escrita, son, para Edgardo Civallero:

- Complejidad gramatical: contrariamente a lo que piensa mucha gente, la lengua hablada es, en su totalidad, más compleja que la lengua escrita en su gramática; la conversación informal y espontánea es, gramaticalmente, la más compleja de todas.

Su estructura es totalmente densa e intrincada, y esto la dota de una riqueza inigualable.

- Espontaneidad e inmediatez puesto que la expresión oral se improvisa y se planifica mientras se emite, y no está sujeta a una revisión previa. La construcción de un texto escrito es totalmente diferente, pues puede planearse cuidadosamente antes de que el receptor acceda a sus contenidos.
- Inestabilidad: no suele quedar registro de lo hablado, excepto en la memoria del oyente y en algún ocasional registro. Es por ello que la escritura es el soporte de la memoria, mientras que la oralidad se transmite por recursos mnemotécnicos que le garantizan una trascendencia, ciertamente restringida e inestable. De hecho, la escritura nace por la dificultad que significa para la memoria la retención de grandes segmentos textuales.
- Dependencia del oyente: el lector del texto escrito tiene una tremenda autonomía con respecto al emisor (el autor): un texto puede ser escrito y leído con largos intervalos temporales entre ambos momentos. En el caso de la oralidad, es necesaria la presencia de emisor y receptor en el mismo acto de comunicación; los contenidos se van construyendo a medida que el emisor habla, modificándose incluso (en estructura, calidad e intención) de acuerdo a las reacciones del oyente.
- Riqueza: en la expresión oral están presentes estrategias de carácter suprasegmental, es decir, elementos que, más allá de la lengua, enriquecen y complementan lo que el hablante dice: actos, gestos, sonidos, silencios, vacilaciones... Hay, además, toda una carga emotiva, ambiental, psicológica, temporal, íntimamente vinculada al momento de expresión oral y a los que participan en él ("contexto situacional de origen"). Por último, a través de la oralidad se expresan particularidades dialectales

y personales (edad, sexo, ideologías, sentimientos, carácter) del hablante y del oyente. Todos estos elementos suelen perderse en la codificación escrita, a no ser que se describan minuciosamente.
- Dinamismo: la lengua oral cambia continuamente por acción grupal, respondiendo a las necesidades de la sociedad hablante y a sus realidades sociales, intelectuales, espirituales e históricas. (Civallero, 2006)

Desde su infancia el hombre se relaciona con el medio e intenta conocerlo y dominarlo. Una manera de lograrlo es a través de la comunicación al influir intencionalmente en los otros, en el medio y en uno mismo. Convivimos en una sociedad en la que el lenguaje es la principal vía de comunicación y una competencia comunicativa plena del individuo, que le garantice la completa integración al entorna, se logra a partir de la formación temprana en el sistema expresivo oral. Las razones para comprender esta formación auditiva derivan de la importancia que poseen la percepción sonora y el lenguaje oral en la vida diaria. Aunque la cultura es recibida tanto por vía escrita como audiovisual, la vía oral continúa siendo fundamental. En este contexto, para Emma Rodero "el sonido es el gran olvidado, pasa inadvertido, es una manifestación invisible. A pesar de ello, se encuentra siempre presente, llenando de palabras y música nuestra existencia". (Rodero, 2003, p. 25)

En diferentes culturas se hace mención a la aparición de la voz con el inicio de la vida. Mikowski logró escuchar débiles sonidos en el feto de seis meses de gestación. El sonido surge antes que la palabra. Al nacer, el niño se comunica a través del llanto, el cual utiliza la voz y posee contenido significativo (manifestación de necesidades biológicas, sensaciones, estados de ánimo, etc.). La voz presenta variaciones hacia la risa, el gorgojeo, el laleo y el balbuceo. La

comunicación del bebé posee una marcada carga afectiva. El adulto es quien asume el rol de intérprete del niño, es él quien da significación a sus expresiones.

"Desde el primer momento el cuerpo a cuerpo con la madre se encuentra mediatizado por la voz. La voz nutritiva es el aura del pecho. El medio que lo sustenta, rodea y mima, y en caso de rechazo, lo penetra destructivamente. También está la experiencia de la voz que separa como puede hacerlo la voz del padre al coincidir con los alejamientos sentidos de la madre". (Mikowski, 1948)

Desde el principio de nuestra vida ya empezamos a tener contacto con el mundo a través de la voz de nuestra madre. Su función vincular implica casi una experiencia de relación corporal. El niño llega al mundo teniendo grandes capacidades para establecer relaciones humanas, asumirlas y mantenerlas, logra invitar a su madre a jugar con él, participando en todo momento con sus sonrisas, movimientos o gestos durante la comunicación con ella. Las madres, por su parte, usan recursos como el acercamiento y su cara, sus expresiones faciales, la aproximación corporal, las vocalizaciones, etc. En su expresión verbal utilizan una sintaxis simple. Los párrafos breves poseen sonidos desprovistos de sentido. Al realizar las vocalizaciones utilizan tonos altos, de falsete, chillidos y exclamaciones. Expresan emociones fingiéndolas o enfatizándolas. También varían la velocidad de la emisión y emplean crescendos y decrescendos.

El aspecto afectivo es quien prevalece y el niño de corta edad comprende situaciones: por ejemplo, al interpretar un tono de voz determinado. La voz participa con el llanto, la risa y la mímica de la inervación expresiva de los afectos. Es experiencia emocional transmitida automáticamente o involuntariamente. Durante los primeros años de vida la voz hablada adquiere relevancia en la comunicación, tanto por lo que el niño recibe del medio, como por lo que intenta transmitir.

Son varias las investigaciones sobre percepción que coinciden en creer que el sentido auditivo en esta primera

etapa de aprendizaje es determinante y superior al visual. No podemos olvidar, en este sentido, que el niño aprende a hablar por imitación de los sonidos que escucha, es decir, a través de la audición. Por eso los especialistas remarcan la importancia de comprobar las capacidades auditivas del niño, ya que cualquier deficiencia puede dificultar sobremanera el proceso de aprendizaje del habla. La audición es la función básica para la adquisición normal del lenguaje oral. La percepción auditiva, que implica el cuidadoso desciframiento de los estímulos que llegan desde el oído hasta la corteza cerebral, es igualmente una función prioritaria para el desarrollo normal de la apropiación de la lectura y la escritura. En definitiva, la audición supone nuestro primer contacto con el mundo, el proceso que nos abre las puertas de la socialización a través de la adquisición del lenguaje oral. (Rodero, 2003, p. 27)

Recordemos que en todo momento estamos comunicando, aún con el silencio. Pausas gramaticales y psicológicas junto a los silencios cobran significado, siendo de esta manera instrumentos de comunicación. Otros recursos serán la acentuación, el ritmo (a través de las variaciones de velocidad), las cadencias, las inflexiones, las tonadas regionales. A través de la entonación se podrá destacar partes promoviendo en los niños diferentes sensaciones y sentimientos.

Cada interlocutor imprimirá su modalidad a su elocución, la cual también estará colmada del poder de los gestos y la mímica.

Aspectos acústicos y motrices de la voz

El proceso fisiológico de la fonación y la construcción del mensaje verbal es complejo dado que intervienen aspectos no sólo fisiológicos como los mencionados en el primer capítulo, sino también acústicos y motrices. Respecto a estos últimos, Balsebre afirma que ambos “son inseparables en el proceso de aprendizaje de las rutinas que hacen posible el

control expresivo y creativo de la producción sonora de la palabra". Esta concepción multidimensional de la voz lleva a comprender cómo estos distintos parámetros se interrelacionan para dar como resultado la calidad vocal única y distintiva de cada individuo. (Balsebre, Op. cit, p. 170)

Las dimensiones que definen acústicamente el sonido de la palabra son el timbre, el tono y la intensidad. El *timbre* es una cualidad que hace que la mayor parte de las personas puedan ser reconocidas por su voz. La densidad y la dureza de algunos materiales, la flexibilidad de otros y la forma de las cavidades, y la articulación dinámica del conjunto, dan lugar a un determinado timbre de voz. Es esta una de las dimensiones más importantes del estímulo auditivo de ella -entre otras- los oyentes imaginan o reconstruyen visualmente el rostro de los sujetos hablantes (Balsebre, Op. cit, p. 174). La *intensidad* es la cualidad que hace sonar con más o menos volumen a la voz. De hecho, la palabra intensidad suele usarse para nombrar la misma cualidad a la que llamamos volumen. La potencia con que se expulsa el aire, la disposición articulatoria son, en principio, las variables para modificar la intensidad. Finalmente, el *tono* resulta de la frecuencia en la que se emite la voz que puede ser alta, media o baja, con muchas variaciones intermedias. Físicamente depende de la tensión y extensión de las cuerdas vocales que, cuanto más tensas y cortas, más agudo suenan. Pero además, varía según la medida del tracto vocal que se regula con el ascenso y descenso de la laringe.

Hasta aquí hemos definido lo que el autor Alejandro Guevara llama "caligrafía de la voz", es decir la calidad de los sonidos del habla que se ordenan en palabras y frases. (Guevara, 2003, p. 82) Por ejemplo, las vocales pueden distinguirse por una conformación de timbre y tono que es característica en cada una; puede distinguirse también a una vocal de otra similar por su acentuación, es decir, por una leve diferencia en el volumen. Sobre este punto, la vocalización y la articulación se presentan como aspectos que colaboran en la codificación visual de la palabra para el

oyente puesto que están relacionados con los estereotipos vocales o modelos comunicativos referenciales que posee el oyente y sobre los cuales genera la imagen auditiva del locutor. Entendemos por vocalización la formación de las vocales (moldes bocales) a partir de los que, a posteriori, podremos "acomodar" las consonantes. La vocal de máxima apertura bucal es la "A", la de apertura media es la "E", la de apertura baja es la "I", aquí empiezan a intervenir los labios y la boca (la comisura de los labios se extiende hacia atrás) formando una clásica sonrisa. Para la formación de las dos vocales restantes también intervienen los labios, en el caso de la "O" vuelven hacia delante formando una especie de embudo y en la "U" la posición es similar que para la "O" con la diferencia que el espacio de apertura bucal se reduce al mínimo.

La articulación se refiere a la emisión de las consonantes y en consecuencia, de las sílabas. En la articulación correcta se deben pronunciar distintamente todas las consonantes. Las vocales son los sonidos producidos por la vibración de las cuerdas vocales que serán amplificados por los resonadores. Actúan como órganos de resonancia, el paladar, la lengua, las fosas nasales, los dientes, los labios. La articulación consiste en el conjunto de movimientos que ejecutan los órganos que intervienen en la fonación para transformar en fonemas la corriente sonora. No se trata sólo de 'decir'; hay que tener conciencia sobre qué es lo que se dice, tratando de ser claros y eficaces al hacerlo, de manera que nos entiendan. Digamos con 'toda propiedad', digamos 'articulando', digamos efectuando 'ondulaciones' suaves en la intensidad de la voz, recalquemos lo más interesante o importante, realicemos todas las pausas que sean necesarias, tratemos de ser totalmente claros. Sin vicios ni afectaciones en el hablar.

La voz posee otras cualidades que aportan al segundo nivel de significación de la palabra, el aspecto estético, el sentido simbólico y connotativo de la palabra hablada.

Este carácter expresivo se nutre de factores tales como la entonación o melodía, el ritmo, la armonía, la enunciación y el énfasis.

La entonación es la variación melódica que sufre el lenguaje o la palabra, durante la emisión vocal. La entonación está directamente relacionada con la Interpretación -del texto leído o de cualquier mensaje que se enuncia en general-. La interpretación es la adecuada combinación de las propiedades de la voz para revivir la expresión que se desea transmitir. En la interpretación hay matices, silencios, fuerza, dramatismo, según se requiera. Además, la curva melódica que la voz produce en la pronunciación de las palabras y frases expresa la actitud psicológica del sujeto hablante, el mensaje no manifiesto. "Toda palabra puede significar distintas cosas según la forma melódica en que se pronuncie. Melodía y contexto son dos factores que actúan decisivamente en el valor polisémico de la palabra. La melodía de la frase ofrece múltiples posibilidades dentro del campo de la entonación de cada sujeto hablante. Así expresamos habitualmente, por ejemplo, figuras retóricas como la ironía y el sarcasmo". (Balsebre, 1996, p. 57-61).

Se llama duración al tiempo de extensión de un fono y velocidad al resultado de las extensiones de los fonos alineados en segmentos: palabras y frases, incluidas las pausas. La velocidad está relacionada con diferentes factores como la elocución y el ritmo, entendiendo por elocución a la fluidez con que se expresan los conceptos. La relación entre pausas y acentos es lo que se conoce con el nombre de ritmo y éste está relacionado con la velocidad del hablar. Este ritmo depende en gran medida del temperamento de la persona y puede ser lento, medio, fluido, rápido, precipitado, con muchas o pocas pausas. La velocidad y ritmo ideal, en la emisión de mensajes periodísticos por ejemplo, será la que permita la comprensión del mensaje o información por parte del receptor: fluido, con pocas pausas.

En la expresión oral cobra singular importancia la pronunciación correcta y clara de las palabras, y con esto está

relacionada la entonación. Los problemas que se derivan de la mala dicción proceden generalmente, de malos hábitos que se han afianzado. Estos hábitos tienen como principal característica una 'pronunciación negligente', abúlica: sonidos mortecinos de las últimas palabras de cada oración; consonantes que se 'arrastran'; palabras que se modifican al 'tragarse' una parte; términos y expresiones que se unen incorrectamente. No son pocos los malos hábitos que se originan en la costumbre de hablar 'entre dientes'. La ejercitación en articulación estimula la buena pronunciación y sirve para corregir gran parte de estos errores.

El énfasis es una cualidad de la pronunciación. Se debe acentuar lo que es de mayor valor, lo que pueda despertar mayor interés. En el discurso siempre habrá oraciones y diremos palabras de las que dependerá el sentido de los queremos expresar; en ellas es donde debemos poner mayor énfasis.

Si en la expresión escrita se utilizan los signos de puntuación para dar claridad y sentido a los textos, en la fonación las pausas son la puntuación. Estas pausas van modelando la inflexión de la voz y los cambios de tonos, lo cual permite en última instancia una buena atención por parte del receptor. Dan el tiempo necesario para la respiración y para disponer el vocabulario adecuado en el orden correspondiente. Son las pausas las aliadas fundamentales del ritmo y determinan el estilo en la comunicación oral. Disponen el camino del cierre y marcan los cambios de ritmo para reforzar el énfasis de lo que se pretende destacar. Dejan respirar al que habla y dan el tiempo a la reflexión y comprensión del receptor.

Algunas recomendaciones para quienes usan la voz en sus actividades cotidianas, son:

- Al hablar, vigilar siempre la altura de nuestra voz (el timbre).
- Al hablar no olvidar los resonadores superiores: la voz debe ser colocada en el paladar blando y salir a la altura del labio superior.

- No olvidar que los labios y la lengua son fundamentales para la articulación, por lo tanto hay que ejercitarlos y prepararlos para que estén firmes y dóciles.
- Articular cuidadosamente si queremos hacernos oír; nos daremos cuenta que mientras mejor articulemos necesitamos menos potencia o volumen.
- No malgastar la voz. Para esto es conveniente reservar los grandes efectos para acentos de fuerza y no abusar del volumen de nuestra voz.
- Durante la emisión hay que controlar la relajación y el nivel respiratorio.
- Buscar la proyección vocal al exterior con buena articulación labial.
- En caso de cansancio, hacer algunas pausas y colocar la boca en posición de bostezo, relajarse y proseguir el trabajo.

La expresión del cuerpo

Al hablar lo hacemos con "todo el cuerpo". Al ser emitidas, las palabras generan 'kines' (signos o movimientos expresivos del cuerpo; estudiados por la kinésica) o movimientos automáticos y reflejos que afectan a diversas partes del cuerpo. Cuando decimos hablar con todo el cuerpo, nos referimos a las palabras, el rostro en su conjunto, cuerpo, ademanes. Sin la conjunción y puesta de todos estos elementos, la vitalidad expresiva no es tal. No se puede entender la comunicación hablada si no entra en juego el lenguaje del cuerpo.

La expresión del cuerpo es el lenguaje que nos permite conectarnos con nosotros mismos y como consecuencia de ello, expresarnos y comunicarnos con otros, proyectarnos al mundo a través del gesto y de toda nuestra acción. El mundo afectivo del que habla y su mejor expresión, son los que animan el gesto. En nuestro caso, usamos los gestos como apoyo determinante de la expresión oral, en la interpretación fundamentalmente.

El gesto es cualquier movimiento que se realice con cualquier parte del cuerpo. Trasciende la definición 'movimiento del rostro'. Al expresarnos, todo nuestro cuerpo entra en juego. Debemos combinar y coordinar nuestro pensamiento, nuestra voz y nuestro cuerpo. La descontracción, la respiración, la articulación y el gesto son los principios esenciales de la expresión.

La postura quizá sea la parte más activa del lenguaje corporal. Siendo correcta sirve de tonificante muscular y resulta una de las claves en el 'hablar correctamente'. La postura corporal debe llegar a ser cómoda, natural y tonificante.

- De pie: la postura correcta debe ser erguida. Esto requiere sostener el cuerpo con la columna vertebral estirada. Para lograrlo, hay que estirar la nuca hacia arriba; luego hacia atrás, de modo tal que las orejas estén sobre los hombros. Al estirarse la columna vertebral se levantarán las costillas y los hombros pasarán de modo natural a su lugar. No es necesario ni conveniente, 'sacar pecho' o forzar los hombros hacia arriba.

  El mentón debe quedar paralelo al suelo. El esfuerzo de estirar la columna vertebral tiene también efecto sobre la pelvis. Esta debe quedar inclinada como consecuencia de la contracción de los glúteos. Los músculos abdominales actúan entonces, aplanando el vientre sin acarrear tensiones a la región lumbar. A continuación, deben relajarse las rodillas ayudándose con una leve flexión de las piernas. Las puntas de los pies deben proyectarse hacia el frente volcando todo el peso sobre los arcos, no sobre los talones ni los dedos. Posteriormente, deberá liberarse el cuerpo de toda rigidez, sin alterar la postura. Por el lóbulo de la oreja, el hombro, la cadera y el tobillo tiene que pasar una línea vertical.
- Sentado: en este caso, la postura correcta se rige por la columna vertebral, con ayuda de las pier-

nas. Practicar la postura en un asiento duro y horizontal. Siéntese sobre la primera mitad del asiento. Proceda a erguirse. Lleve las orejas sobre los hombros. Levante el mentón hasta su lugar. Deje que los hombros caigan naturales y queden ligeramente desplazados hacia atrás. Fuerce la postura de modo que la presión del cuerpo caiga sobre los huesos de la pelvis. Descargue sobre los pies el peso de las piernas.

Visión antropológica de la voz

Es improbable que el hombre paleolítico haya hablado correctamente. Por los dibujos y documentos de aquella era sabemos, sin embargo, que poseía un agudo sentido de la forma y del movimiento; por ello se conjetura que se expresaba, comunicaba sus ideas y sentimientos a través del gesto. Es presumible que el lenguaje primitivo se resumiese en gritos de alarma o de pasión, en nombres de cosas concretas, en onomatopeyas o sonidos imitativos; las primeras lenguas fueron colecciones de interjecciones, de nombres y las diferentes entonaciones, la mímica y los gestos agregados indicarían las variaciones de sentido.

El desarrollo del lenguaje constituyó un proceso lento; de acuerdo con los más autorizados etnólogos y filólogos, las formas gramaticales y la expresión de las ideas abstractas, aparecieron tarde en la historia de la humanidad, pasadas 400 o 500 generaciones. Por un incesante perfeccionamiento y purificación, se fueron separando y simplificando los símbolos gráficos necesarios para la representación de los sonidos, sílabas y palabras.

Las lenguas que cubren ciertas áreas presentan características comunes. Es así como el amplio grupo de idiomas, llamados arcanos o indoeuropeos que incluyen el griego, el latín y ramas neolatinas (italiano, francés, portugués, castellano), el alemán, el inglés, el ruso, el armenio, el persa y varios dialectos hindúes, conserva un sistema gramatical y etimológico bastante aproximado.

Propiedades distintas e independientes se perciben en los grupos de las lenguas llamadas semíticas; caníticas, nor altaicas. Si bien todas esas lenguas difieren en la forma, en la riqueza de vocabulario y en las flexiones. La gramática china, sin inflexión verbal, es una invención independiente y totalmente diversa de las convenciones lingüísticas indoeuropeas.

Las formas mixtas de hablar, los sistemas complejos, las transiciones lingüísticas, se deben al hecho de que las poblaciones autóctonas, desde el período cuaternario europeo, fueron influídas o sustituídas por emigraciones oriundas del Sur y del Oriente. Las diferencias étnicas, repercutieron necesariamente en la constitución íntima de los idiomas que prevalecerían en las diversas regiones de Europa. A ese fenómeno histórico debemos atribuir las particularidades de pronunciación, de acento y de sintaxis que separan y caracterizan los grupos helénicos, latinos, germánicos y eslavos.

El lenguaje fue consecuencia de un desenvolvimiento inconsciente, lento y colectivo, que se realizó como perfeccionamiento de la especie humana, de la cual es ahora el más precioso instrumento. El lenguaje natural y espontáneo es fuertemente afectivo, expresa las emociones y los sentimientos de la persona que habla y tiene vocabulario y sintaxis independiente.

El advenimiento del lenguaje ha sido el hecho más importante de la historia de la humanidad. El lenguaje se volvió el más sólido soporte de la socialización: posibilitó el intercambio de los estados afectivos entre los hombres. En la esfera intelectual, cuando los hombres pudieron intercambiar ideas, el lenguaje se volvió vehículo de las técnicas, de los conocimientos y permitió el comienzo de la civilización.

El lenguaje en su forma actual es operación compleja; en ella participan la percepción, la ideación y la motricidad. Cada una de esas formas de asociaciones se vuelve automatizada por el hábito y por la experiencia.

Para el individuo que habla, la palabra es una sucesión de movimientos voluntarios, y para la persona que escucha es la sensación sonora: es el lenguaje exterior.

El lenguaje, tal como lo conocemos hoy, es instrumento de la inteligencia, una técnica, esto es, una creación de la humanidad civilizada.

A través del estudio de la antropología, la mayoría de los autores parecen coincidir en que los hombres antiguos, u hombres-monos del tipo del pithecanthropus erectus (hombre de Pekin o de Java), no poseían el habla. Su antigüedad podría establecerse más o menos en 800.000 años y tanto este como su antecesor, el Australopiteco africano, sólo emitían chillidos, gruñidos y gritos que correspondían al carácter comunicativo emocional que se le otorga comúnmente a toda expresión sonora laríngea, pero sin el contenido simbólico-concreto que es principal atributo del habla humana.

En el hombre prehistórico, el tipo de Neanderthal que vivió hace 15.000 años hasta los 25.000, ya se registran los primeros síntomas de una comunicación verbal; éste disponía de mímica y de gestos sumamente ricos. La expresión oral era para él un complemento del gesto en una comunicación elemental plenamente desarrollada. Es a partir del Homo-sapiens, el hombre Cromagnon, el hombre primitivo del valle del río Vezere, que podemos hablar de un comienzo definido del lenguaje oral.

Cualquiera sea la antigüedad que la antropología adjudique al lenguaje, lo evidente es que no se trata de algo instintivo, propio de la especie sino de un aprendizaje que es de suponer, haya seguido etapas de evolución semejante a las del descubrimiento del dibujo, la pintura y las artes manuales en general.

Visión psicológica de la voz

El comportamiento verbal es observado también por psicólogos, psicosomatistas y psicoanalistas con el propósito de privilegiar ciertos hechos e inscribir sus presuntos mecanismos en las funciones de un hipotético aparato psíquico.

La psicología profunda sostiene la existencia de relaciones dinámicas entre la conciencia y los estratos más hondos del psiquismo designados con la palabra "inconsciente". Y en tanto conecta la conflictiva psicológica, la vida afectiva y sus correlatos biológicos, rastrea a los fenómenos psíquicos a través de sus equivalentes nerviosos, vegetativos y hormonales. En lo que nos compete, el funcionalismo laríngeo y el lenguaje quedan comprendidos en esta dinámica.

La voz, ya desde Aristóteles, fue privilegiada. Este pensador la postuló como símbolo de los estados del alma, circunscribiendo la palabra escrita a mero papel del símbolo de lo hablado.

Saussure aportará, afirmando que la única razón de la escritura es representar a la lengua, la que se basta por sí sola como objeto de la lingüística.

La palabra hablada es asumida por el sujeto que la emite en la inmediatez absoluta de su presente. Directamente afectado por ella, le suena viva porque le parece una con él; no lo abandona ni cae fuera de sí, aún impulsada a la distancia sigue perteneciéndole. En cuanto al interlocutor, deja resonarla en su fondo silencioso, porque el que escucha calla, le significa vivir lo actual y alcanzar la percepción de lo pleno.

Delgado se replantea que la comprensión de la escritura parece limitarse a un saber que se conforma con la validez de las premisas y la lógica de las relaciones, y que hasta ignora si ha sido verdaderamente sincero el autor del escrito. Por eso se piensa que al leer se suele elevar la voz y modular el texto, como si se quisiera desencadenarlo del trabajo del escriba en un intento de re-apropiación de la presencia. (Delgado, 1992)

El valor fundamental de esta presencia es que, al trasladar al escrito la escucha, se apele al recurso de la notación fonética o al de alguna otra inscripción semiológica que complemente el contenido del discurso con una suerte de registro gráfico de la voz que la sostiene.

Se pretende entonces que la voz puede visualizarse luego en la lectura; pero a su vez, dá pruebas también de

la diferencia, el fracaso del intento, ya que la voz al fin no se alcanza con la visión del grafismo, la voz no es para ser vista sino para ser escuchada. Y escucharla es "oir resonar en uno mismo los armónicos de ondas impresas en el aire por el juego de las cuerdas vocales bajo la presión del aliento golpeando los tímpanos". (Delgado, Op cit.)

La afección como operación de la voz supone cuerpo, expresión, travesía, impresión. Cuán desfavorable es la ausencia de todo esto para la comprensión del escrito.

La voz es énfasis cuando está acompañada con afectividad, ajustada al contenido, describe que en sus clases de psicodinámica en foniatría, al referirse a la voz, lo hacen de la siguiente manera: "la voz es experiencia emocional, transmitida, automática y/o voluntariamente". (Delgado, Op cit.) A través de ella se revela la historia evolutiva del sujeto, su capacidad adaptativa y sublimatoria. La relación que se puede observar entre la voz y la personalidad queda establecida en sus raíces etimológicas: "per-sonare: sonar a través de...", en alusión a las máscaras que caracterizan el género cómico o trágico de las representaciones clásicas y que estaban provistas de un tubo a través del cual se emitía la voz.

Se puede también explicar el rol de la voz desde nuestros primeros días en la vida extrauterina, en la cual la voz cumplirá una función vincular; partiendo desde el estallido del grito que nace cuando se corta el cordón que liga al niño con su madre, su papel de mediatizadora del cuerpo a cuerpo natural.

El hombre, el único recurso que posee para establecer las fusiones corporales que anhela es la voz; recurso demandante, compensador y sublimado que le permite expresar tales necesidades; partiendo de que la voz es un elemento trascendente de nuestra comunicación, sin alcanzar ni abarcar tanto como la vista, es precisa para establecer contacto. Su función vincular implica casi una experiencia de relación corporal.

Continuando con el papel que cumple la voz, se puede decir además que le permite al Yo, al oírse hablar o pensar, establecer una relación con la conciencia auto-afectándola y brindándole la posibilidad de externalización de su sí-mismo. Percibir la propia voz, entender su significado y auto-afectarse, produce la sugestión de que el ser de lo inteligible nos es incorpóreo y espontáneo.

Si una persona experimenta la situación de oírse hablar o pensar, podrá llegar a pensar que la fuente de la voz está en otra parte; se podrá llamar a esto, auto-esclarecimiento, que no es otra cosa que la revelación por otro, una gracia o un mandato que llega desde alguna parte y se apropia de uno mismo induciéndolo a una convicción, encendiendo un entusiasmo o imponiendo el sentido del deber. Por otra parte, al decir que el lenguaje se sustrae de la voz, podría ser lo mismo que aceptar que la voz, que es presencia, se sustrae a la palabra.

Afirmación semejante no puede dejar de tener su corolario a las deducciones de la psicología. Para la Psicobiología, la voz es forma, no contenido, un parámetro del comportamiento que a pesar de ser determinado por el contenido del comportamiento no es necesariamente descriptivo de él o relacionado con él. Distinguimos '*lo que se dice*', del modo en que '*se lo dice*'; modo con estructuras propias, relacionado con el comportamiento de una manera más estable y sólida que el contenido mismo y aún con autonomía frente al contenido.

Por una parte, la voz reuniría la sustancia del sonido natural a la idealidad del signo, protagonizando un fenómeno de conciencia cuyo contenido pivotea entre lo manifiestamente asumido y lo inconscientemente condicionado.

El signo, como entidad psíquica-semiótica, es portador de un significado que no sólo 'quiere decir algo', sino que, montado sobre las intenciones del habla, manifiesta el 'querer decirlo' de lo que se señala que el lenguaje hablado 'es el patrón del signo'.

También puede ocurrir que la voz en ‘el decir’ devele un ‘decir’ oculto o ignorado por el propio hablante, esto es, referirse al sustrato psicobiológico que habla en la voz y que por supuesto también se encuentra en la construcción del discurso, en sus tropos y fallos. De esta manera, el espectro que abarca la voz se hace muy amplio, involucra una teología, una arqueología y hasta es catología. Como diría Hegel, "el sonido que procede de la naturalidad propia o antropológica es la exteriorización cumplida de la interioridad que se manifiesta". (Fink, 2011, p. 241)

Para participar en la comunicación, hacemos uso del lenguaje pero éste, al no estar a nuestra disposición como un sistema de expresiones idénticas para todos y de correspondencia precisa con nuestras pulsiones, deseos, intereses, pensamientos u opiniones, sólo permite una sustitución de todos estos contenidos por sus signos precarios.

Afirmar que el lenguaje modela al hombre es común, pero de lo que poco se habla es de ciertas autonomías yoicas frente al lenguaje. Mientras los fonólogos perfeccionan los registros físicos de los sonidos del habla, el Yo procede ajeno a esas consideraciones y descripciones, mediante el cual protege a la psique de una invasión de sensaciones difusas logrando cierto franquicia con respecto al medio. La caracterización particular del Yo, como expresión de autonomía frente al lenguaje, será indudablemente relativa pero, precisamente esta relatividad, confiere necesidad a la integración de perspectivas para el logro de la constitución cabal de la foniatría.

La persona de buena salud tiene por lo general una voz sonora y profunda; puede acelerar y retardar el ritmo con que habla y lograr cambios de intensidad y tono. Por medio de expresiones emocionales se refleja el mundo interior de quien habla, sus sentimientos, aseveraciones, exclamaciones, aún por silencios insondables o discursos autistas, donde se buscan respuestas a incógnitas. A menudo el habla

es el único medio que tenemos para mantener contacto, y que dé en el blanco o se malogre en alcanzar la meta suele depender de cambios mínimos. La voz es verdaderamente un elemento trascendente de nuestra comunicación y "el lenguaje no es un simple medio de comunicación, sino la expresión del espíritu y de la concepción del mundo por parte de los sujetos que hablan". (Von Humboldt en Haye, 2004)

> "Cuando las palabras han abandonado la boca y han sido dichas, han dejado de existir sonoramente y se abren hacia la significación". (Von Humboldt en Haye, Op cit.)

Capítulo 4
Construcción del mensaje y el texto sonoro
Confluencias sonoras

Germán Abraham

Frente a un objeto sonoro, considerando como tal a los sistemas expresivos del lenguaje audio, las personas percibimos su forma sonora. A su vez la información transmitida por las formas sonoras constituye el mensaje sonoro. Nos basamos en la definición de Balsebre, para afirmar que el mensaje sonoro es la sucesión ordenada y continua, sintagmática, de los contornos sonoros de la realidad, representada por la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio. Es necesario tener en cuenta que el montaje determina el repertorio de posibilidades o recursos expresivos con los cuales se elaboran los mensajes sonoros (Balsebre, 1994, p. 142).

Otro concepto a considerar dentro del planteo de Armand Balsebre es el de "texto sonoro". Según el teórico español, dicho texto es el soporte físico o psicofísico del mensaje, es decir, el soporte de los contornos sonoros. Según esto último, el mensaje es el "relleno" del texto. Tal como lo entendemos, cuando Balsebre habla de texto sonoro, se refiere a un conjunto de formas significantes sonoras y no a un soporte escrito. La distinción es conceptual, no material.

A su vez, el texto sonoro está constituido por unidades significativas o niveles. Tomamos el esquema de Bal-

sebre quien, a su vez, se basó en el modelo de construcción narrativa del lenguaje cinematográfico de Lotman:

1. El primer nivel corresponde a la combinación de unidades mínimas independientes: el sonido-signo como representación de un objeto (significación semántica). Es el nivel de la microcadena sonora que constituye el plano sonoro.

2. En el segundo nivel se ubica la combinación de las unidades semánticas en una línea secuencial: se trata del sintagma. Es el nivel de la yuxtaposición de los planos sonoros, que constituyen la secuencia sonora (la unidad sintagmática mínima). Si comparamos con el lenguaje natural, este es el nivel de la proposición o la palabra.

3. El tercer nivel corresponde a la reunión de unidades de frase en microcadenas de frases. "(…) Es el nivel de la sintagmática de la imagen sonora o estructura encadenada de significantes (plano, secuencia) en una serie lineal ordenada en el tiempo."

4. El cuarto nivel corresponde al tema, el cual se construye siempre sobre el principio de la frase (Lotman, 1977, p. 34).

Como observación final, indicamos que, así como el mensaje es el soporte del acto de comunicación y el texto es el soporte del mensaje, el guión es el soporte del texto.

Iges ofrece una nueva propuesta que intenta trascender ciertas limitaciones teóricas a su modelo de lenguaje radiofónico planteado por Balsebre.

Bidimensionalidad del lenguaje radiofónico

A la hora de estudiar y sistematizar el lenguaje radiofónico, la metodología legitimada por los teóricos se basa en el sistema narrativo-literario (o narrativo textual). Esto significa que se importan criterios del análisis de la narrativa literaria para construir un modelo radiofónico.

De esta forma, nos encontramos con términos como narración radiofónica o texto sonoro, que exhiben una visión del relato radiofónico como un texto para narrar historias, contar sucesos.

Según Iges, Balsebre analiza el discurso radiofónico desde una perspectiva literaria. Pero, a su vez, examinando desde un punto de vista global, el autor de "El lenguaje radiofónico" utiliza el lenguaje cinematográfico como patrón de referencia. Tal como vimos anteriormente, el escritor español, al describir las unidades significativas que constituyen el texto sonoro, se basa en el modelo de construcción narrativa del lenguaje cinematográfico de Yuri Lotman.

A su vez, puede rastrearse una relación entre el modelo cinematográfico y el literario. Iges afirma que la guía metodológica que Balsebre ha extraído de la narrativa cinematográfica "se halla también asentada en la narrativa literaria, en un cierto punto. Cabe señalar al respecto la dependencia que los formalistas establecían ya al comparar el discurso literario al fílmico" (Iges, 2004: 48).

Es pertinente señalar que, si bien creemos que el esquema descrito no es aplicable a todas las obras del arte radiofónico, aquel es coherente y conveniente con una forma de entender al relato radiofónico: un texto para narrar sucesos. No dudamos que dicho modelo es de utilidad para aquellas obras y géneros que ponen énfasis en el lenguaje verbal; pero dicha utilidad no debe ocultar el hecho de que estamos ante un modelo con ciertas limitaciones.

La idea que rescatamos es que no toda obra radiofónica / audio tiene que constituir una narración necesariamente; hay productos que no cumplen una función estrictamente narrativa. El arte radiofónico se desarrolla en un campo mucho más vasto, y de no ser así, se desperdiciaría gran parte del inmenso abanico sonoro a nuestra disposición. Como dijimos anteriormente, el esquema narrativo-literario podrá ser muy útil para producciones que narren historias y estructuradas linealmente, pero no para otro tipo de obras artísticas radiofónicas. En la música electroacústica (1ª

música radiofónica no incidental), por ejemplo, el modelo gramatical no es útil; a su vez, encontrar una sistematización lingüística y un método para su notación presenta grandes dificultades.

Una de las principales críticas de Iges al sistema narrativo literario radica en que este es lineal, secuencial, de una sola dimensión. Esto es así debido a su materia prima, la palabra, que sólo puede ordenarse de esa forma. En radio, sin embargo, la materia de expresión es el sonido, el cual puede organizarse tanto espacial (superposición) como temporalmente (yuxtaposición). Esta bidimensionalidad de todo mensaje radiofónico se apoya en las capacidades biológicas del ser humano: el cerebro permite organizar los estímulos sonoros tanto en sentido espacial (hemisferio derecho), como temporal (hemisferio izquierdo).

La crítica que hace el autor mencionado es que se pretende estudiar un sistema bidimensional (lenguaje radiofónico) en base a otro sistema unidimensional (narrativo-literario). Desde este punto, Iges revé el modelo de Balsebre, en búsqueda de un modelo más amplio, buscando integrar elementos del lenguaje musical; incluso prevé la posibilidad de tomar a este como modelo de referencia en la sistematización del lenguaje radiofónico.

Secuencias dramáticas y musicales: la doble naturaleza del lenguaje radiofónico

José Iges se vale de una serie de consideraciones sobre arte sonoro del músico concretista Pierre Schaeffer para poder encontrar una solución a lo que él considera es el problema del lenguaje radiofónico: el hecho de que hay dos tipos de secuencias o sintagmas: de naturaleza dramática o musical.

> (…) al analizar obras de arte radiofónico no pertenecientes al ámbito del radiodrama, no estamos ante sucesos ni historias que contar,

> es decir: de narrar algo que emplea imágenes sonoras que se refieren a un mundo real o ficticio, con parcial ayuda de los valores semánticos y estéticos del mensaje verbal. En todo caso, los objetos sonoros empleados en la música radiofónica no incidental o en la mayor parte de los "soundscapes", por poner dos ejemplos notables, nos cuentan cosas respecto de sí mismos, de sus relaciones mutuas, así como de sus atributos meramente acústicos: espacialidad relativa, duración, altura, morfología, relación dialéctica entre ellos, timbre, etc. (Iges, 2004)

Una secuencia dramática es una secuencia de hechos: la escuchamos y sabemos de qué se trata. Puede ser el sonido de un tren, o el discurso de una persona en nuestro idioma. Hay un sentido, que es la base para una narración. Encontramos secuencias dramáticas, por ej., en un radiodrama. Por el contrario, en una secuencia musical no hay nada que reconocer más que el sonido en su forma: el objeto sonoro. No hay una historia que contar, ni hechos; hay sonidos. Este es el caso de los soundscapes. Más adelante profundizaremos en la distinción entre secuencias dramáticas y musicales.

De esta distinción analizada en los párrafos anteriores se desprende una segunda crítica importante que Iges plantea al modelo basado en el sistema narrativo-literario: es limitado porque sólo contempla las secuencias dramáticas.

En su búsqueda de lograr un esquema que integre ambas naturalezas, Iges advierte que los tres elementos sonoros que constituyen el lenguaje radiofónico (la palabra, la música y el efecto sonoro) tienen algo en común: están formados por objetos sonoros (lo cuales tienen una potencialidad musical). Apoyándose en esta propiedad, el autor mencionado propone clasificar los elementos del lenguaje radiofónico en función de su nivel más elemental, es decir, como objetos sonoros. Así, se distinguen objetos sonoros:

1) Humanos: Verbales y No Verbales.

2) Del entorno acústico: Industrial, Natural y Urbano.
3) Instrumentales: Acústicos y Sintéticos.
4) Silencios.

Dos observaciones hacemos con respecto a este esquema. Primero, como puede observarse, esta clasificación es absolutamente antropocéntrica, dado que los objetos sonoros no humanos (como por ejemplo, sonidos del mundo animal) son considerados como entorno acústico (del hombre). Por otra parte, nos extraña que Iges no haya incluido dentro de los entornos acústicos a los paisajes fantásticos u oníricos, dado que el lenguaje radiofónico y audio permite esta posibilidad.

Concepto de dinámica

En la búsqueda de integrar definitivamente las dos dimensiones expuestas antes, Iges utiliza una nueva categoría a la que denomina *dinámica*.

La *dinámica* puede ser definida como la cantidad de elementos por tiempo. De esto se desprende que cada sintagma tiene una dinámica propia; esta resulta de la superposición y yuxtaposición de los objetos sonoros.

La característica espacial, unida a la secuencial, han de ser pues consideradas en la organización del mensaje radiofónico, en el que ambas articulan perceptivamente la dinámica, como factor que emerge de la evolución de dicho mensaje en sus dos dimensiones. (…) Ello supone considerar una composición de ese discurso en la que lo simultáneo –hemisferio derecho, espacialización- y lo sucesivo –hemisferio izquierdo, temporalización o secuencialidad- encuentran acomodo en una categoría integradora, que hemos denominado dinámica. (Iges, 2004)

En el mensaje radiofónico, así como en el mensaje audio, la dinámica es definida por la velocidad de cada

sintagma o secuencia sonora y por la velocidad del mensaje (la yuxtaposición de dichos sintagmas)

Observaciones sobre el nuevo planteo

Desde el punto de vista teórico, los aportes de Iges resultan sumamente útiles, al proporcionar conceptos que ayudan a desarrollar un modelo de lenguaje más cercano a la realidad.

Además no podemos dejar de indicar que, si bien Balsebre se basa en nociones narrativo-literarias, y toma categorías del lenguaje cinematográfico, encontramos en su planteo la noción de bidimensionalidad. Al hablar, por ejemplo, de la armonía de la palabra y su enmascaramiento y del aumento de connotaciones al superponer los elementos del lenguaje radiofónico entre sí, la posibilidad de superposición de los objetos sonoros está presente; incluso en su definición de montaje, Balsebre menciona a la yuxtaposición y superposición sintagmática.

Es claro que para todos aquellos que han realizado un producto radiofónico o audio, la bidimensionalidad resulta evidente desde el momento en que es necesario, por ejemplo, evitar que la música "tape" a la palabra. Partiendo desde ejemplos básicos como este, opinamos que en la práctica está siempre presente la propiedad de bidimensionalidad. Consideramos que, en este aspecto, el aporte de Iges está en exponer esto más claramente en la teoría, logrando delinear un modelo más exacto para describir teóricamente un lenguaje que se desarrolla día a día en la práctica.

A su vez, agregamos que utilizar otro lenguaje como referencia, como por ejemplo el lenguaje narrativo-literario, no significa a priori, afirmar que los lenguajes se asemejan en todo. Pueden establecerse analogías funcionales o tomarse esquemas de diferentes lenguajes considerando las diferencias en las materias primas y las peculiaridades de cada uno. Tomar elementos de otros lenguajes no significa atar los modelos teóricos de uno al otro necesariamente.

De todas formas, siempre es conveniente estar atentos para no importar, por arrastre, ideas que supongan limitaciones conceptuales.

Con respecto a la doble naturaleza de las secuencias, consideramos que aporta riqueza conceptual y amplía los límites de las posibilidades prácticas del lenguaje radiofónico / audio. Incorporar elementos del lenguaje musical insufla más elementos estéticos y artísticos a un lenguaje que, muchas veces, encalla en la linealidad y en estructuras harto exprimidas.

Capítulo 5
La musica como simbolo y como signo

Susana Sanguineti

La música como símbolo: una explicación antropológica

El hombre primitivo debe haberse sentido totalmente desconcertado e indefenso en un mundo fluctuante donde cada cambio ponía en peligro su existencia. Es posible que haya atribuido a sus propios cambios posturales o gestuales, a modificaciones en sus actitudes, la facultad de provocar las transformaciones en lo que lo rodeaba.

Es factible (siempre en vías de hipótesis) que haya repetido esos gestos y actitudes para producir nuevamente esos cambios necesarios y así sobrevivir. Tal vez en algún momento coincidió su gesto o postura con la transformación deseada.

Y así surgieron los ritos, ese conjunto de gestos con los cuales el hombre primitivo recreaba los movimientos que efectuaba cotidianamente al trabajar la tierra, al cazar, al guerrear, al amar.

En la ejecución de ese ritual apelaba a fuerzas superiores, fuerzas que concibió o intuyó, para pedir cosas muy simples al comienzo: que el árbol volviera a dar hojas; que las tormentas o las sequías no acabaran sus cosechas; que sus animales y sus mujeres fueran fecundas. Y en este acto

inocente invitaba a los elementos que lo rodeaban a tomar parte del ritual.

Para ello emitía sonidos con su garganta, soplaba cañas tratando de reproducir el sonido del agua, del viento, del trueno, del pájaro; golpeaba el tronco de los árboles, entrechocaba piedras, batía palmas, tratando de imitar el ritmo de sus propios movimientos.

Así simplemente se originó la música, en una liturgia colectiva, religadota de hombre y dioses, donde el contexto se incorporaba al ritual.

Podemos decir entonces que parecieran haber existido y que existen asociaciones generalizadas entre los integrantes de las distintas culturas, que establecen relaciones recurrentes entre la música y el canto, la danza, el trabajo y el ritual. Todo esto pareciera demostrar una originaria *semántica musical*, nacida en la liturgia de la cual habría surgido la música. (Aranguren, 1967, p. 70, 78)

Y es posible que así sea si entendemos el término "(...) en la extensión más primitiva y social que pueda tener el concepto de liturgia" (De Andrade, 1944, p. 23) y como partes religadas de un ceremonial (o ritual) colectivo.

Dice Andrade refiriéndose al carácter colectivo que le atribuye a la composición musical: "(...) la música, siendo la más colectivista de todas las artes, exigiendo la colectividad para poder realizarse, quiérase con la colectividad de los intérpretes, quiérase con la de los oyentes, está sobrada e inmediatamente sujeta a las condiciones de la colectividad". (De Andrade, Op Cit., p. 21)

No es su carácter de colectiva lo que puede originarnos dudas sino la concepción sobre la forma de originarse según la línea antropológica.

Pero pensemos nuevamente en este hombre primitivo al cual estamos invocando, cuya vida era una elaboración de rituales (o juegos) a través de los cuales invitaba a los elementos naturales, imitándolos, a tomar parte del rito; o

a sus antepasados convertidos en dioses a quienes también honraba y convocaba a través de la ceremonia.

Pensemos, en una transición de lo expresivo a lo simbólico, que estamos hablando, como todavía lo hacen en los pueblos africanos, de los tambores como del "símbolo del sonido primordial, vehículo de la palabra, de la tradición y de la magia», «(…) hecho de la madera del ‹árbol del mundo› (…)"; que establecemos como ellos su relación con el corazón, y también como ellos los consideramos "(…) mediadores entre el cielo y la tierra.", pero cargados de toda la sensualidad terrenal por corresponder "(…) más particularmente al simbolismo del elemento tierra por el vaso y la piel."(Cirlot, 1978, p. 424)

Nos concentremos en entender su aspecto simbólico de mediador, de vehículo de sentido, pero poseyendo intrínsecamente formas simbólicas adecuadas a determinados sentimientos: corazón, golpe rítmico, esfera afectiva; y si ellos, sólo ellos son una de las pautas válidas para comprender, nos iremos acercando a ese sentido no explícito pero sí insinuado de la manifestación musical.

Si logramos realizar esa transición bien podríamos reiterar que la música surge como un intento del hombre primitivo de relacionar tierra, cielo, vida y muerte, en una liturgia ritual.

La música se interpretaría así, como una zona intermedia entre lo diferenciado, lo material del hombre, y lo indiferenciado "la *voluntad pura*" de Schopenhauer.

La música y el canto, dice Mario Andrade, son un fluido vital de nuestra parte inmaterial y por lo tanto "(...) el elemento más litúrgico, más imprescindible, casi podríase decir 'sine qua non' de la entrada en contacto místico con el dios desmaterializado." (De Andrade, op cit., p. 21)

Vista desde lo profundo de su historia, entonces, la música adquiere valor simbólico dado su forma de originarse: como zona intermedia, como real lenguaje mediador entre lo diferenciado –lo material y tangible que el hombre

comprende en un rápido acto perceptivo y puede luego explicar- y lo indiferenciado, aquello que no comprende, que escapa a su racionalidad y que no puede por lo tanto ni explicar, ni definir.

Es por esto que se ha utilizado la música en todos los tiempos, en los ritos, ceremoniales, liturgias de todo el mundo.

Pero también ha actuado y desde ese mismo lugar con poder socializante. Andrade, en una de sus obras, al referirse al poder socializador de la música en la colonización brasileña nos dice:

> "La música mística de los Jesuitas vino entonces a actuar, muy necesariamente y en el más lógico sentido social, como elemento de religión, de catequización del indio y, concomitantemente, de general reglamentación. Encantaba mágicamente y sometía las fuerzas contrarias, o sea los indios. Confortaba casi terapéuticamente a los apestados del exilio americano, o sea a los colonos, y a todos fundía, confundía y armonizaba". (De Andrade, op cit., p. 22)

Nos hemos referido en el párrafo anterior al valor simbólico de la música. Pero para poder comprender cabalmente esta perspectiva del fenómeno musical trataremos de explicitar la concepción de *símbolo* según algunos antropólogos. Consideramos que Cirlot es un buena línea conceptual a seguir. Nos dice:

> "El término de simbolismo puede entenderse en dos sentidos principales: dentro del orden cósmico de las antiguas culturas megalítica y astrobiológica, o como fenómeno de correspondencia ligado al de la expresión y comunicación." (Cirlot, op cit., p. 37)

Para explicar su carácter simbólico no podemos obviar la discriminación de signos portadores de sentidos culturalmente cristalizados que los constituyen como "símbolos". Puesto que este concepto es tan próximo al de "alegoría", lo diferenciamos según el criterio de Cirlot. Para el caso resulta elocuente un ejemplo de Diel (citado por el mismo Cirlot).

> (...) "Zeus lanza el rayo, lo cual, en el plano del sentido meteorológico, es una simple alegoría. Esta se transmuta en símbolo cuando la acción adquiere un sentido psicológico, Zeus deviene símbolo del espíritu y el rayo lanzado simboliza la súbita aparición del pensamiento iluminante (intuición) que se supone enviado por la deidad". (Cirlot, op cit., p. 37)

La alegoría entonces es un símbolo petrificado, mecanizado que designa una sola de las posibilidades dinámicas y seriales del objeto. El símbolo en cambio establece relaciones de los distintos niveles de la realidad: lo exterior al hombre de orden cósmico y los problemas relacionados con su origen y destino pertenecientes a su interioridad.

Dice Cirlot al respecto, citando a René Guénon:

> (...) El verdadero fundamento del simbolismo es, como ya hemos dicho, la correspondencia que liga entre sí todos los órdenes de la realidad, ligándolos unos a otros y que se extiende, por consiguiente, desde el orden natural tomado en su conjunto, al orden sobrenatural. (Cirlot, op cit., p. 30)

Esta relación o correspondencia, o parentesco, digamos, puede producirse por una equivalencia formal entre objetos y hechos pertenecientes a las distintas series, pero fundamentalmente la analogía se basa en ciertas modalidades, acentos, expresiones, tonos, comunes a todos. Es lo que Cirlot llama "ritmo analógico" y define como un factor

coherente, determinado y dinámico que emana del objeto o del hecho.

Pero si bien es cierto que en todo o en casi todo puede haber una "tensión comunicante" en la que se descubra una función simbólica, ese solo hecho no convierte al objeto en símbolo ya que puede tratarse de una posesión transitoria adquirida y ejercida por el objeto en determinados contextos.

Es lo que lleva a From (citado por Cirlot) a distinguir entre símbolos *accidentales*, *convencionales* y *universales*. Puede un mismo símbolo, y de acuerdo al contexto que lo encuadre, pertenecer a cualquiera de las tres categorías, pero la adquisición de un simbolismo universal es accidental ya que lo adquirió por interacción contextual.

De acuerdo a esta distinción de los símbolos realizada por From, existiría un tercer tipo de símbolos, los convencionales, constituidos por la admisión de una conexión constante entre el simbolizante y lo simbolizado sin que exista realmente un fundamento natural.

Vemos entonces que sólo en el análisis de la imagen, objeto o sonido que presenta esa tendencia simbólica, y a través de la multiplicidad de sentidos (que surgen justamente por esa tendencia del objeto a relacionarse con los distintos órdenes de la realidad), encontraremos su interpretación. Cirlot dice al referirse a la interpretación de los símbolos que "consiste en la traducción del sentido más profundo del símbolo a un momento concreto particular".

Pero esa interpretación de los símbolos universales dependerá en gran medida del nivel de análisis en el que se coloque el observador, su tendencia, su orientación. Entonces, dependerá de nosotros que descubramos en los tejidos musicales en este caso, ese sentido del que habla Cirlot; o por el contrario, elijamos otro nivel como dominante y no encontremos esa función simbolizante, reduciendo la capacidad comunicativa del símbolo. Así, podríamos comprender la naturaleza del símbolo universal sin relacionarla con el momento específico en el que se nos presenta, o limitarnos a la interpretación de su sentido alegórico.

Dice Cirlot al respecto:

> "Es válido ver en Medusa la nube, en la espada de oro Crisaor el relámpago, y en el galope de Pegaso la resonancia del trueno. Pero reducir la dinámica ascensional del símbolo a esta determinación meteorológica es limitar a lo alegórico la indefinida potencia del símbolo". (Cirlot, op cit., p. 43)

Ahora bien, el que un objeto, acción o sonido pueda tener un significado simbólico, no excluye que pertenezca a la realidad observable o audible y como tal pueda ser descifrado o leído de otra forma. Dice Cirlot al respecto:

> "El simbolismo añade un nuevo valor a un objeto o una acción, sin atentar por ello contra sus valores propios e inmediatos o "históricos". (Cirlot, op cit., p. 17)

Entonces y siguiendo la línea de Cirlot, reiteramos: se remonta el signo en sus diversos significados, estableciendo relaciones entre los distintos órdenes de la realidad. Si una vez realizado este recorrido, encontramos un sentido último referido a la conexión de problemáticas interiores del hombre –su origen y su destino– con realidades de orden cósmico, a ese sentido globalizador profundo puede llamársele *simbólico*.

Pareciera que el hombre actual conservara en su memoria elementos de los ritos antiguos que fueron la base de mitos y cuyo simbolismo acabamos de mencionar. Es decir que existe una codificación del rito transmitida por la tradición y que el hombre conserva en su inconsciente.

Dice Watzlavick en su libro *Teorías de la Comunicación Humana* al referirse a la simbolización, que siendo ésta la representación de una relación, de una función abstracta, es posible que el hombre en sus comienzos haya simbolizado

porque todavía era incapaz de digitalizar. Y más adelante agrega:

> "Pero creemos que la simbolización también tiene lugar cuando la digitalización ya no es posible y que ello suele suceder cuando una relación amenaza con abarcar áreas social y moralmente prohibidas como por ejemplo, el incesto". (Watzlavic, 1971, p. 106)

Más allá o más acá de por qué se produce la simbolización, es el hecho que en la audición de algunas piezas musicales se descubre claramente que el hombre incorpora sonidos de su contexto ¿influido o no por su herencia ancestral?. En la actualidad imita los de su mundo de hoy, los de la realidad que lo rodea y por lo tanto se convierten en alegorías representativas de esas distintas realidades. Pareciera entonces que rescata de su pasado antropológico ese contacto con lo que le rodea pero no su conexión mítica. No pareciera aparecer en la composición musical o bien en la decodifación se ha petrificado el símbolo, antes de entenderlo como tal. Como si el hombre de hoy reprodujera a veces y en cierta forma los ritos antiguos, pero no lograra rescatar en sus composiciones musicales, a excepción de las puramente litúrgicas, el profundo sentido de la música, su significación de nexo entre él y esas fuerzas superiores a quienes remitirles toda su fragilidad de hombre.

Sin embargo, en ciertas composiciones musicales en las cuales se rescata la tradición, la historia, la idiosincrasia de un pueblo y por lo tanto manifiestan su legendario sentir, aparecen atisbos de actualizaciones de la función simbólica de la música. Como si el autor hubiera incursionado en un terreno que va mas allá de lo que aparenta querer transmitir.

Dice Henderson:

> (…) "La mente humana tiene su propia historia y la psique conserva muchos rastros de las anteriores etapas de su desarrollo. Es más, los

> contenidos del inconsciente ejercen una influencia formativa sobre la psique. Conscientemente, podemos desdeñar esos contenidos pero inconscientemente respondemos a ellos y a las formas simbólicas –incluidos los sueños– con que se expresan". (Henderson, 1977, p. 106)

De esta forma, a través de una de sus creaciones más simbólicas, la música, el hombre evidencia su ininterrumpida conexión con zonas muy lejanas que aparecen generalmente fuera de sus recuerdos y por lo tanto marginadas de su propia historia como hombre ancestral.

La música como signo

Luego de esta exposición a través de los antropólogos, psicólogos sociales y sociólogos a los cuales hemos recurrido en nuestra investigación concluimos que existen además de la música litúrgica, fragmentos musicales que evocan el sentido simbólico de la música, muchos de los cuales incorporan los sonidos del contexto.

Trataremos de desarrollar una explicación de estos fenómenos perceptivos.

Para que esta explicación se justifique haremos algunas consideraciones conceptuales necesarias para un tratamiento más riguroso del tema. Comenzaremos planteando el carácter de *signos* de los sonidos, partiendo de Saussere.

Según este autor cada sonido recibido es el resultado de la traducción del complejo sonoro material-físico, a una imagen acústica psíquica–mental. Esa imagen es el *significado* del signo, inseparablemente unida a su *significado*. Por ejemplo, a la imagen acústica *do* le corresponde siempre un significado *do*.

Moragas Spa, que adhiere a esta explicación saussereana de los sonidos como signos, agrega que cuando escuchamos sonidos trasmitidos por una fuente mecánica o eléctrica, esos sonidos son, en cambio, una versión deter-

minada de ese sonido. Podemos decir entonces que son el *significante* del sonido producido por la fuente natural, que es a su vez *significante* de un *significado* denotado.

A su vez Umberto Eco afirma que los significantes musicales (que pertenecen a sistemas semióticos puramente sintácticos "sin espesor semántico aparente ") denotan una posición en el sistema musical. "Es tan cierto esto que, salvo en algunos casos de oído llamado "absoluto", el músico, para reconocer / nota do / ha de oírla en relación con otra nota y posición en el sistema…" (Eco, 1977, p. 164-167), aclara Eco más adelante.

Estos signos, estas unidades pertinentes se articulan, basándose en un código digital, de forma tal que pueden conseguirse todos los desarrollos musicales posibles. Pera la ejecución se enriquece con variantes facultativas consideradas verdaderos *actos expresivos*. Estas variantes se codifican en las anotaciones musicales analógicamente (con sentimiento, *glissando*, por ejemplo), es decir, a nivel de los códigos técnicos de transcripción y luego de reproducción del sonido.

Dijimos en el párrafo anterior, que esos signos -los sonidos- pueden encadenarse en un continuum determinado, formando sintagmas o textos sonoros que transmiten distintos mensajes, que causan variadas sensaciones en el receptor. Por el momento digamos que pueden causar placer o displacer perceptual ya que esto sería en definitiva el objetivo de la música según lo explicitan varios autores y los mismos creadores musicales.

Esto nos lleva a presentar nuestra primera propuesta:

Toda cadena sintagmática musical es portadora al menos de un sentido: estético o antitéstico.

Esta propuesta se vería corroborada por las consideraciones que hace Mukarchosky con respecto a la obra de arte. Este autor plantea que cualquier obra artística funciona como un signo autónomo cuyo significado sería el objeto estético "que se encuentra en la conciencia colectiva". "El

significado estético personal sería la significación secundaria." (Mukarchosky, 1975, p. 35-40)

En entrevistas realizadas a Charly García, al maestro Giraudo, que fuera director de la Orquesta Sinfónica de la Provincia de Córdoba, a Luis Serra, musicalizador argentino de amplia trayectoria en el cine en films como *Juan Moreira*, *La república perdida*; a Oscar Cardozo Ocampo, autor de música para series televisivas y para la obra *El regreso del Che*, estos autores compositores, con respecto al objetivo de sus creaciones, coinciden -con diferencia de matices y posiciones ideológicas- con la propuesta de Mukarchosky.

Pero aquellos que producen música para acompañar la imagen, para que funcione como estímulo, se plantean evidentemente otro objetivo: la correcta interpretación del receptor en la relación imagen- música

Nos viene a la mente un párrafo de Eco en cuanto a la articulación de los estímulos que ilustra muy bien esa forma especial de manejar, digamos, los signos musicales para crear textos *estimuladores* de determinadas sensaciones en el receptor. Eco dice al referirse al estímulo como signo:

> "Desde el punto de vista del emisor, hemos de suponer que articula estos estímulos porque conoce sus efectos. Por lo tanto, los articula como signos, a los que asigna una respuesta codificada y los dispone para promover determinadas selecciones interpretativas en el destinatario, aunque en su destino no aparezcan como signos, en su origen se manipulan como tales". (Eco, 1972: 203)

Volvemos a párrafos anteriores en los que habíamos considerado la incorporación del contexto en el texto sonoro, es decir sonidos del entorno que crean un paisaje claramente identificable.

El receptor puede percibir los sonidos imitativos denotados dentro de una composición: ruido de agua, de animales, y por connotaciones inmediatas y directas recons-

truir el contexto: la selva o la llanura, e incluso pudo reconstruir un suceso: la lluvia, el trabajo matutino, el despertar del campo ante el nuevo día.

Para dar una cabal explicación del tema vamos a referirnos a una pieza musical muy conocida: *Obertura 1812* de Tschaikosky, donde la connotación parte de un trazo musical mucho más elaborado. La reconstrucción de la historia se realiza justamente a través de los sonidos musicales imitativos que denotan los sonidos de tiroteo, cañonazos, campanas a rebato y viento. Estos sonidos imitativos se van intercalando con compases de la Marsellesa, del Himno Nacional Ruso y de una melodía tradicional rusa llamada *Dios preserve a su pueblo*. Los tres temas musicales son claramente identificables.

Es por eso que la articulación de esos sonidos, casi diríamos en una linealidad narrativa, y su avance y retroceso en clara alusión al avance y retroceso de las tropas, permite que el receptor decodifique el mensaje: el retiro del ejército de Napoleón de Moscú y la exaltación del pueblo ruso.

La obertura fue pedida por el Zar a Tchaikosky en conmemoración del triunfo ruso y eso nos habla de un emisor que conoce muy bien cómo "contar" musicalmente.

El receptor se sobresalta, o se excita o experimenta una violenta emoción cuando el estruendo de la batalla alcanza el grado máximo sonoro, rítmica y tonalmente, como así también siente gran expectativa cuando la música se detiene de pronto sin haber dejado que el receptor suponga este silencio. Es posible que el receptor no interprete este silencio como mensaje incluido en la composición musical o derivado de las intenciones particulares de los ejecutantes. Pero unos y otros, compositores y ejecutantes, conocen la reacción emotiva que provocarán en el receptor con un corte abrupto de la composición.

Arnheim dice al respecto:

> "El músico conoce bien la diferencia que va de un intervalo de silencio muerto a uno vivo. La pausa entre los movimientos de una sinfonía

> no está penetrada de movimiento, pues queda excluía del contexto. Pero cuando la estructura de una pieza se interrumpe por un silencio, el latido vital de la música parece haberse detenido y la inmovilidad de lo que debería ser movimiento crea suspenso".(Arnheim, 1962, p. 134)

Otro ejemplo es *El llamado* de Milton Nascimento, tema musical que adjuntamos en la contratapa del libro. Si reconstruimos nuestro propio acto perceptivo (recordemos que la percepción es un complejo acto que implica no sólo una reacción sensorial sino todo un proceso intelectivo) los sonidos que a lo largo del tema se van interpretando son los siguientes:

- Unida a los sonidos imitativos que remiten al lugar, la selva, la voz sola, sin respuestas del hombre connotando la soledad del espacio. La forma en que el cantante articula los signos sonoros y su intensidad evocan nuestros propios gritos de llamado. Los rasgos suprasegmentales del sonido vocalmente emitido, la modulación, la cadencia, connotan la angustia, el dolor o la desesperación, la impotencia.

El receptor de ese mensaje musical muchas veces cree descubrir la función simbólica, ya que interpreta que el llamado es terrenal proyectado a lo cósmico. Esta connotación se hizo posible gracias a los códigos que tanto el receptor en la decodificación como el emisor en la codificación del mensaje, pusieron en juego.

Si distinguimos el grito del silencio fue merced a nuestros "*códigos de reconocimiento*". Acerca de ellos podemos decir, basándonos en estudios realizados por Ruesh y Bateson, que existe un reconocimiento básico de ciertas actitudes, posturas y gestos, en este caso diríamos sonidos, común a todos los seres humanos que pertenecen a una misma cultura o a otra similar.

Los autores dicen al respecto:

> "Los comienzos de un sistema de decodificación común se hallan latentes en nuestra naturaleza

> biológica, nuestra anatomía común y nuestra experiencia compartidas de funcionamiento y maduración corporal. Cuando se encuentran dos seres humanos, inevitablemente comparten premisas acerca de cosas tales como brazos y piernas, órganos sensoriales, hambre y pánico”. (Ruesh y Bateson, 1965, p. 169-170)

Nosotros agregaríamos, percepción de los sonidos.

¿Cómo se produce el reconocimiento?. ¿Sobre qué mecanismos descansa?.

Eco dice que los códigos de reconocimiento estructuran bloques de condiciones en unidades de reconocimiento con significado. Un sonido pronunciado en un tono mucho más alto que el resto del discurso *significa* un grito. O una nota mantenida por encima, o superpuesta en un tono más alto que el resto del texto musical, como el caso del “grito” en la composición musical aludida de Nascimento.

Sobre estas unidades de reconocimiento con significación podemos reconocer o recordar los objetos o los sonidos percibidos.

Por otro lado, si a través del tono, la modulación de la voz y su cadencia distinguimos que el grito era de angustia o de desesperación y no de alegría, fue gracias a los *códigos tonales*, uno de los códigos de reconocimiento invalorables en la decodificación musical.

Con respecto a ellos dice Eco:

> (…) “Llamaremos así a los sistemas de variantes facultativas ya convencionalizadas, los rasgos “suprasegmentales” que connotan entonaciones particulares del signo (tales como fuerza, tensión, etc.); y auténticos sistemas de connotación ya estilizados (como, por ejemplo, lo “gracioso” o lo “expresivo”)”. (Eco, op cit., p. 270)

Entonces, por significados que el receptor atribuyó a determinados conjuntos sígnicos y apoyándose en los códigos tonales, se evocó a un hombre solo en la selva, gritando, llamando. Luego, en un intento de darle un sentido último al mensaje, se interpretó que ese llamado, ese mensaje musical, estaba dirigido a presencias potenciales (llámese Dios o dioses), fuerzas superiores o semejantes.

Si el receptor de este mensaje le otorgó ese sentido último de mediador entre el hombre y lo indiferenciado, es factible que haya decodificado de esta forma por sus patrimonios de conocimiento o *códigos culturales,* y apoyado en los *c*ódigos del *inconsciente*.

Con respecto a estos códigos dice Eco:

> "(...) estructuran determinadas configuraciones icónicas o iconológicas, retóricas o estilísticas, que convencionalmente se consideran capaces de estimular determinadas reacciones, de expresar situaciones psicológicas". (Eco, op cit., p. 272)

En este caso, nuestras configuraciones son musicales.

Es posible entonces que estas configuraciones remuevan en el receptor contenidos del inconsciente relacionados con etapas anteriores a su desarrollo, planteo este último que realizamos en el punto anterior, basándonos en hipótesis de Henderson.

Pero queda claro que se remontó el signo connotación por connotación hasta llegar a ese sentido que los antropólogos llaman *simbólico* y que Eco, como otros semióticos, llaman *sentido connotado*.

Todo lo dicho anteriormente nos lleva a formular nuestra segunda propuesta:

"Algunas cadenas sintagmáticas musicales son portadoras de sentidos históricos, sociales, míticos, vivenciales".

Esto nos lleva nuevamente a citar a Mukarchosky. Según este autor, la obra artística tiene una función de *signo comunicante* ya que expresa ideas, sentimientos, etc. Si bien manifiesta que en ciertas artes esa función es evidente mientras que en otras es casi "invisible", termina admitiendo que en la música existen elementos comunicativos -aunque sean difusos-, que pueden *significar* y por lo tanto, *comunicar*.

Pero nosotros comenzamos a preguntarnos si esa capacidad significativa se basa solamente en esos códigos extratextuales que poseen tanto el emisor como el receptor a los que hacíamos referencia, o si , también provienen de leyes, de codificaciones musicales internas que rija de cierta forma el texto musical.

Es en este momento cuando recurrimos a una definición menos estricta de *código*. Siempre siguiendo a Eco decimos que consideramos un código a: "un repertorio de reglas circunstanciales que prevé diversas circunstancias de comunicación correspondientes a diversas interpretaciones." (Eco, op cit., p. 142)

Esta posibilidad de la existencia de un código musical que planteábamos en párrafos anteriores, la resuelve Eco afirmando que Otswald recuerda que nuestra actual escritura musical surge "de las antiguas notaciones de gestos y de la notación neumática que registraban fenómenos cinéticos y paralingüísticos a la vez". Es decir, cada sonido tenía a su cargo el dar cuenta de un referente, comunicar un determinado significado.

Prosiguiendo, afirmaríamos entonces que existe todo un lenguaje sonoro que además de comprender los sonidos de la gama musical y de las reglas de combinaciones de la gramática tonal, abarca también los ruidos imitativos, como los timbres de instrumentos rítmicos, como el tambor por ejemplo, que originariamente poseen valor imitativo y son referenciables icónicamente a timbres o ruidos ya escuchados o conocidos.

Siguiendo la clasificación de Eco, y en el caso del código musical en el que se individualizan categorías, las

hemos reagrupado por razones de claridad operativa, siempre respetando su conceptualización:

El lenguaje sonoro comprende:

a) códigos de los ruidos (en los medios se lo denomina efectos sonoros)

b) código musical

Dentro del código musical podemos individualizar:

1) Semióticas formalizadas

2) Sistemas onomatopéyicos

3) Sistemas denotativos

4) Sistemas connotativos

a.- Sintagmas de valor convencional

b.- Texto de valor convencional

c.- Sintagmas emotivos (subcódigos emotivos)

d.- Sintagmas o connotaciones estilísticas. (Eco, 1965, p. 136-137)

1) Semióticas formalizadas: Son las distintas escalas y gramáticas musicales estudiadas por la sintagmática musical, el contrapunto y la armonía. También los actuales sistemas de notación basados aparentemente en notaciones icónicas pero que se apoyan en referencias culturales que las convencionalizan.

2) Sistemas onomatopéyicos: Podrían considerarse tales, todos aquellos sonidos o sintagmas musicales que reproducen sonidos naturales como el del viento, o los cañones en la 1812, por ejemplo.

Ampliando la categorización a todo el lenguaje sonoro, podemos decir que se consideran también pertinentes dentro de la clasificación, las onomatopeyas de los comics. Creemos, por nuestra parte, que estos sintagmas musicales cumplen una función apelativa en muchos casos, además de la función referencial.

3) Sistemas denotativos: Son sintagmas musicales que denotan convencionalmente una orden: carga, silencio,

atención, descanso, diana. El que no capte la denotación precisa "incurre en sanciones". Cumple una función imperativa.

4) Sistemas connotativos: Tanto los sistemas onomatopéyicos como los sistemas denotativos a los cuales nos acabamos de referir tienen una capacidad comunicativa manifiesta. Es decir que los dos sistemas anteriores funcionan también connotativamente. En el primer caso, los onomatopéyicos, cargándose del sentido del resto del texto o cooperando en la significación que éste pretende expresar.

Desarrollaremos ahora separadamente los otros casos.

a. Sintagmas de valor convencional: al hablar de los sistemas denotativos nos referimos a sonidos que por convención y unívocamente denotan una orden. Ellos pueden, a través del tiempo, adquirir valores connotados permanentes. Por ejemplo: muerte, guerra, patria.

b. Textos de valor convencional: Pueden considerarse tales las marchas, los himnos nacionales o composiciones como la *Marsellesa* o la *Internacional*, por ejemplo, ligados a la nacionalidad o a las ideologías. Asumen así valores connotativos permanentes e indiscutibles.

Ahora bien, si estos textos, o en su defecto algunos de sus sintagmas, forman parte de una composición más compleja, pueden, dentro de esa composición mayor, connotar esos valores que evocan en su totalidad. Creemos que no sólo los himnos y las marchas pueden considerarse textos de valor convencional. Existen canciones infantiles como el *Arrorró* (sólo por dar un ejemplo) que tienen, convencionalmente, valores adjudicados: maternidad, infancia.

Hemos considerado necesario tratar los dos subcódigos que restan exponer, con mayor detenimiento dada la complejidad del tema.

c. Sintagmas o subcódigos emotivos: A través de estos subcódigos el receptor advierte en ciertas composiciones, todo un sistema de connotaciones con un alto grado de

convencionalización cultural. Estas formas musicales a las que nos referimos, altamente estereotipadas, conducen al receptor, operando a priori, a universos claramente identificables: románticos, nostálgicos, festivos, amedrentadores.

Es posible que esto ocurra por la codificación y reiteración constante de ciertos y determinados signos musicales articulados también de cierta y particular manera, de la repetición en determinadas ocasiones de esas frases musicales que luego se asocian con las circunstancias.

El cine ha explotado esta capacidad asociativa del receptor y así ha reproducido al infinito ciertos acordes o fraseos musicales "afectados de ciertas peculiaridades tímbricas y rítmicas", asociados estrechamente con imágenes visuales románticas, por ejemplo. Luego la música actúa por si sola.

Tellez dice al respecto:

> "Breve e incisivamente, varios acordes del registro más grave de violines y contrabajos, ejecutados *sul ponticello* con arco hacia abajo, a modo de minúsculos *ostinatos* rítmicos, se encargaron de suministrar una imagen auditiva que –tras siglos de codificación y reiteración- despiertan en nuestro ánimo una pavorosa amenaza (…)". (Tellez, 1979, p. 141)

Por nuestra parte, consideramos probable que toda producción musical relacionada con la imagen esté específicamente codificada como subcódigo emotivo. Ya lo mencionamos en párrafos anteriores. Es la lógica de producción que no implica que, a la vez, temas musicales de películas no cumplan un objetivo estético además del emotivo.

Pero es el hecho que cumplen su cometido: consiguen despertar una fuerte emoción en el receptor. El emisor crea con su composición una atmósfera especial por la cual el receptor se desconecta de la fuente de sonido y percibe, más que los sonidos musicales, una sensación musical generalizada que lo hace experimentar la emoción romántica o nostágica o de pavor. Podríamos decir que el mensaje en

este caso es altamente apelativo según la concepción de Jacobson con respecto a las funciones del lenguaje: el emisor, premeditadamente digamos "se dirige, lo toca", le provoca fuertes emociones al receptor esperando su respuesta. Es decir, el receptor puede no interpretar la música como un signo con significado preciso, pero sí la experimenta como un estímulo cuyo efecto connotativo forma parte de la interpretación global del mensaje. De esta forma los estímulos se incorporan aún "a espaldas del receptor", en el circuito comunicativo

Pero a veces la situación se revierte y así, temas musicales que reiteradamente se han usado con connotaciones románticas pueden debilitar e incluso perder esa connotación que se pretendió estereotipar por ciertos juegos de instrumentación.

Esto ocurre muy a menudo con el jazz: el *lei motiv* melódico se va escondiendo detrás del contrapunto de los instrumentos, o por las nuevas formas como se presenta el tema base, surgidos por la recreación en la improvisación de uno o varios de los ejecutantes. Es posible entonces que el receptor deje de percibir el tema como una fuente de sensaciones y dirija su atención al manejo instrumental del tema. El mensaje entonces puede hacer prevalecer su función estética, es decir, volverse sobre sí mismo y hacer que el receptor perciba el sonido despojado de imágenes colaterales. Las connotaciones son marginales o se presentan como consecuencia: la buena interpretación musical, por ejemplo.

Volviendo a la posibilidad de revertir esa atmósfera romántica que pusimos como ejemplo, podemos decir que si la voz humana efectúa recursos jazzísticos, aún en composiciones altamente usadas como subcódigos emotivos, y a ellos se le suma la modulación y la cadencia de la voz, el receptor cree captar la emoción del emisor, del cantante.

En este caso y siempre por la forma de articular los signos, los rasgos suprasegmentales de la lengua y gracias a una decodificación a través de los códigos tonales (tema tratado en puntos anteriores), la función del mensaje es

prevalentemente emotiva, recurriendo nuevamente a la conceptualización de Jacobson: la expresión del sentimiento del emisor, aun cuando ésta sea premeditada.

Ese mensaje transmitido por los rasgos suprasegmentales de la lengua, que es eminentemente emotivo, puede ser *contagio,* digamos que provocar en el receptor la misma emoción que cree percibir en el emisor. Esto puede lograrse también por un determinado manejo de ciertos instrumentos musicales que imitan esa modulación y entonación de la voz. Existen instrumentos más aptos que otros para ello. La armónica es uno de ellos.

Quisiéramos agregar que en cualquier sesión de jazz hay una función que religiosamente se cumple: la fática. La relación cómplice, íntima, entre los ejecutantes; la admiración, el placer por la ejecución del otro es tan manifiesta que el receptor entra en el juego y se confunde en un mismo sentir con el emisor.

Puede ocurrir en cualquier evento musical en vivo que la participación del receptor sea significativa pero de características distintas que las que acabamos de explicitar.

Todo lo que hemos analizado anteriormente nos lleva a plantear nuestra cuarta propuesta:

Ciertas variaciones y combinaciones en las variantes facultativas de los signos musicales, pueden convertir un subcódigo emotivo y su función apelativa en estética y emotiva.

Y esto pareciera contradecirse. No olvidemos que cuando hablamos de subcódigos o sintagmas o textos emotivos, según la clasificación de Umberto Eco, nos estamos refiriendo a la atmósfera que pretende crear el emisor, y cuando hablamos de funciones emotivas nos estamos refiriendo a la clasificación de Jacobson aludiendo entonces a la presencias del emisor dentro del mensaje.

Muchas veces, trozos de piezas musicales han sido usadas como subcódigos emotivos en la filmografía mun-

dial, independientemente de los objetivos del compositor. El *Concierto No. 1* de Tschaikowsky, el *No. 2* de Rachmaninoff, el aria de *Tristán e Isolda* de Wagner, son algunos de los muchos ejemplos que se podrían citar.

Ahora bien, estas composiciones no están "altamente estereotipadas ni tienen "un alto grado de convencionalización", por lo que no podríamos encuadrarlas dentro de los subcódigos emotivos. Sin embargo, producen en el receptor emociones muy fuertes aunque tal vez no claramente tipificables o identificables, aun teniendo distintos estilos y procedencias, como es el caso de los temas que acabamos de mencionar. Tal es así que muchas veces el receptor se pregunta si la angustia o la alegría que siente ante una determinada composición es respuesta solamente de su interioridad o es comprensión del sentimiento del emisor.

Esto nos lleva a considerar que existe una codificación emotiva más amplia que la fuertemente estandarizada. Justamente Eco se refiere a ciertos códigos emotivos en relación primordialmente con el mensaje estético.

Nosotros en la escucha descubrimos que, efectivamente, muchos mensajes musicales cumplen la doble función: la estética y la emotiva. Por eso consideraremos pertinentes transcribir la conceptualización de Eco al respecto:

> "(…) Si, de acuerdo con la definición de Stevenson (1944), el significado emotivo es un "significado en el que la reacción (desde el punto de vista del oyente) o el estímulo (desde el punto de vista del que habla) es una descarga de emoción", se puede decir que la connotación emotiva es un hecho absolutamente idiosincrásico sobre el cual no tiene competencias el análisis semiótico. (…)

Y más adelante agrega que es propio del mensaje estético:

> "(…) instituir nuevas connotaciones y transformar las propias denotaciones en connotaciones.

> (…)". El mensaje estético, como se diría, instituye códigos personales, es decir, instituye un idiolecto estético. Apenas queda institucionalizado, la connotación emocional cesa de ser (…) una imagen personal debida a las experiencias precedentes, influenciadas por los sentimientos; las experiencias precedentes, socializadas, se convierten en elementos del código. Por ello ha de ser legítimo, para grupos humanos vastos, asociar una serie de connotantes emotivas justificadas por una vasta serie de interpretantes de denotación, (…)". (Eco, 1965, p. 118-119)

Consideraremos que este es el caso de los temas musicales a los que nos referíamos.

Teniendo en cuenta todo lo que acabamos de expresar, enunciaremos nuestra quinta propuesta:

Es posible que el emisor transmita sus propias emociones a través de la serie de interpretantes de denotación que se asocian con imágenes emotivas ya socializadas y convertidas en elementos del código sonoro.

El termino "interpretante" empleado en la frase anterior está usado por extensión en el sentido que lo emplea Eco:

> "(…) la hipótesis que parece más viable es la de considerar el interpretante como otra representación que se refiere al mismo objeto". (Eco, op cit., p. 84)

d.- Sintagmas o connotaciones estilísticas: Si bien son convencionales, se realizan en base a un reconocimiento de las relaciones de ese modo musical determinado, con un periodo histórico o social, con una época, con una región, con una ideología determinada.

Estas tipologías musicales nos remiten a un *ethos* reconocible: nacionalidad, tradición, modernidad, clasicismo.

Ya en el siglo VI antes de Cristo, la Escuela Pitagórica confiaba a cada modalidad musical la connotación de

un *ethos*, de forma tal que cada modo cumplía la función de estímulo para provocar un determinado comportamiento.

En las culturas china e hindú, sus formas musicales tradicionales responden aun a esa concepción. Nosotros, observadores occidentales de un espectáculo teatral musicalizado, podemos muy bien no captar la sutileza de los cambios de los personajes coincidentes con distintas formas musicales, pero sí percibimos ese cambio en los grandes contrastes: los personajes diabólicamente caracterizados que encarnan las fuerzas del mal, en contraposición con los que por su caracterización connotan las fuerzas del bien.

Del arte musical hindú y a través de Ravi Shankar, los Beatles, especialmente George Harrison, adoptaron esos temas representativos de un ethos.

Por nuestra parte consideramos que al sacarlos fuera de contexto pierden su valor connotativo preciso y se convierten en sintagmas estilísticos que connotan hinduidad para los otros pueblos.

La decodificación precisa de estos sintagmas o connotaciones estilísticas, estará apoyada en nuestros propios códigos culturales, es decir en todo el conocimiento previo que tenga o no el receptor ante determinadas materias o asuntos, conocimientos no específicos sino otorgados por su propia cultura en parte, y por su contexto particular también en gran medida.

Los códigos culturales son paradigmáticamente iguales para todos, pero en el plano de la actualización de esos códigos varían sus contenidos de receptor o emisor a otro, de acuerdo a sus circunstancias personales.

Nuestra sexta propuesta es suponer que:

La elección de esas modalidades musicales correspondientes a un modos de ser nacional regional, no es arbitraria sino que existe cierta analogía entre timbre y ritmo musicales, y modulación y ritmo de las acciones que en su conjunto conforman tal o cual comportamiento: baile, trabajo o marcha y que motivaron su elección.

El estilo musical que connota *región* está marcado por el tipo de instrumentos musicales que primitivamente se utilizaron para reproducir el contexto.

En nuestra música nacional resulta claro con respecto a la diferencia de los temas procedentes de los centros urbano y de los no urbanos. La música de las grandes ciudades tiene una complejidad instrumental, melódica y rítmica que hacen difícil identificar el ethos al cual están representados. Más bien diríamos que surge esa forma de ser del hombre que ha sido fruto de la conjunción de razas, nacionalidades, regiones.

Si efectuamos un recorrido por nuestra propia música nacional siguiendo un eje temporal, otro espacial y otro estilístico, podríamos comprobar distintas formas de comunicación, el uso de distintos instrumentos según la región, la influencia de otros pueblos sobre nuestra música.

Quisiéramos hacer notar que en la música urbana pareciera que el contexto no estuviera referido literalmente como es en el caso de la música norteña, pampeana, del litoral o cuyana.

Y nos referiremos específicamente al tango. Representa época, sociedad, problemática. Pero no es la letra lo que estamos aquí analizando. El tango parecería haber sido compuesto para bailar. Curiosamente, resulta difícil en estas composiciones encontrar la correspondencia entre grupos de movimientos o actitudes derivados de otras acciones que no sean el baile y que pudieran haber originado esta tipología musical. Muy distinto se nos presenta el baile de otros lugares del país o del mundo.

Desde nuestra perspectiva actual, podemos decir que el tango es un sintagma estilístico que nos remite a un determinado período histórico y social, para el mundo de Argentina. Pero para el receptor nacional la referencia a Buenos Aires está tan fuertemente convencionalizada que podríamos decir que estas composiciones funcionan como verdaderos sintagmas o textos de valor convencional. Escuchar un tango es recorrer Buenos Aires, sus barrios, sus calles.

Tal vez, y sólo tal vez, eso mismo, ese recorrido, ese caminar por las calles del suburbio de Buenos Aires y todo lo que implica ese movimiento, sea el conjunto de acciones que está en la base de los pasos del tango. Sólo tal vez.

La música de Piazzola por su lado, no es una reproducción literal de contexto. Podría considerarse, como una alegoría del medio. Parecería reproducir el ritmo, la tensión, el pulso, la infinita soledad de una gran cuidad, cualquier ciudad si no fuera por el dos por cuatro. Piazzola combina, superpone, encadena los sonidos, de forma tal que provoca en el receptor fuertes tensiones. Tal así es que muchas personas se sienten realmente alteradas al escuchar algunas de sus composiciones. Lo enfrenta al que escucha con el hombre de Borges, lo obliga a reconocerse en él, en su individualidad solitaria, en la desesperanza arltiana que ya se insinua en el hombre porteño del suburbio. Eso, a pura música.

Con respecto a la música del litoral, del norte o andinas, podemos decir que el uso de instrumentos tales como flautas, quenas y otros instrumentos, reproducen con bastante fidelidad elementos del contexto: viento, pájaros, agua. Es fácil distinguir el ritmo distinto entre unas y otras composiciones: mientras que en las norteñas y andinas es lento y arrastrado como la misma marcha del hombre de montaña, en la del litoral el ritmo se agiliza como el andar del hombre ribereño. Viento en unas, pájaros y agua en las otras.

En ambas regiones la música para bailar es festiva y los pasos sí recuerdan los del cotidiano vivir: la seducción entre el hombre y la mujer en la zamba, el encuentro y desencuentro provocativo en la chacarera y el gato, el alborozo de la unión en el chamamé, la vendimia, por citar algunos.

Vamos ahora a nuestros nuevos y no tan nuevos músicos con su talentoso y válido intento -logro en la mayoría de los casos- por un lado, de la búsqueda de una sintagmática musical que los identifique como pertenecientes a una cultura nacional; por otro lado, con toda la influencia de la música de otros pueblos. Y así han configurado un mapa de música nacional que trasciende nuestros límites de país. Y

así debe ser. Podríamos citar muchos, de todos los géneros, de todas las corrientes musicales. Como seguramente nos vamos a dejar a muchos otros afuera no lo hacemos en honor a todos ellos.

Es que la música no tiene fronteras ideológicas ni geográficas y así la música del sur del Brasil es igual a la de nuestro litoral y así sucede entonces que canciones cuyas letras son de protesta o de repulsa a determinada ideología, se asientan sobre sintagmas estilísticos propios de regiones que sustentan tales ideologías. Y así los gallegos y los escoceses tocan la gaita con no tan distintos ritmos y acentos melódicos. Y así, Pedro Aznar, a uno de los temas de su disco *Cuerpo y alma* lo canta en varios idiomas. Y así hay cantantes que pueden cantar con el timbre de una mujer o de un hombre en la misma canción.

Los ejemplos serían infinitos. Sólo agregamos:

Hay tipologías musicales tanto más fuertes o potentes que otras, que logran vencer no sólo las barreras geográficas sino también las ideológicas, las raciales, las idiomáticas. El tango es una claro ejemplo, la invasión "musical" brasileña dentro de las tradiciones musicales no sólo de los países fronterizos sino también de otros, que a su vez invaden económica y culturalmente a Brasil es otra. El jazz, que es cosa de negros pero también de blancos y que cruza océanos de ida y de vuelta.

Queremos aclarar que estas últimas proposiciones se basan en observaciones individuales y por lo tanto carecen de rigor científico. El poder comprobarlas requerirían un largo trabajo de investigación grupal interdisciplinario, que no se ha planteado como objetivo de este trabajo pero que podría ser considerado para futuras investigaciones.

Ampliación necesaria

Reiteradamente nos hemos referido a *mensajes*, *códigos*, *símbolos*. Explicamos la diferencia entre *símbolo* y *alegoría* por ejemplo, pero dimos por sabido qué estábamos diciendo

cuando nos referíamos a los otros términos. Sin embargo, no consideramos concluido este trabajo sin explicitar ciertos conceptos que abarcan fenómenos perceptivos sin tener en cuenta los sonidos y que nosotros hemos extrapolado. Muchas veces para referirnos al fenómeno musical.

Pero además nos hemos remontado a autores cuyas conceptualizaciones muchos consideran superadas.

Nosotros no. Creemos que esos autores han abierto el amplio horizonte de los estudios semióticos y que muchas veces, ya inmersos en ese horizonte, damos por obvio lo que tal vez necesite explicarse de nuevo para poder comprender cabalmente a los que vinieron después.

El código

Al hablar de *mensaje*, es decir, de un sentido encontrado en cualquier elemento que pretendamos analizar, estamos implicando un *código* sobre el que estén estructurados, ya que la falta de una estructuración de los elementos imposibilitaría la transmisión de un *significado*.

Berlo, en su definición de código, implica esta facultad del mismo de otorgar significado a elementos aislados o mal organizados que de esa forma pierden significación. Dice:

> *"Este puede definirse como todo grupo de símbolos que puede ser estructurado de manera que tenga algún significado para alguien."*(Berlo, 1977, p. 45)

Pero cuando el objeto de análisis es la acción, o los objetos, o el sonido, o aquellos fenómenos globales en los cuales encontramos un significado manifiesto, no podemos ser muy estrictos y debemos admitir que solo podemos hablar de codificación en un sentido amplio. Esto implica más bien un repertorio de reglas que se adecuan a las distintas circunstancias comunicativas entendiéndose como tales a la totalidad de condiciones sociales, económicas y materiales dentro de las cuales se realiza el acto comunicativo- y que

el receptor decodifica a través de ese sistema de reglas pertinentes. Eco dice que cuando hablamos de *código* podemos referimos a él como al sistema de las unidades significantes con sus reglas de combinación; al sistema de los sistemas semánticos y sus reglas combinatorias; al sistema de aparejamientos y reglas de transformación.

Finalmente agrega:

> *"(…) un repertorio de reglas circunstanciales que prevé diversas circunstancias de comunicación correspondientes a diversas interpretaciones."* (Eco, op cit., p. 142)

Pero no nos referiremos al *signo*, como a la representación lingüística o icónica de lo que se comunica. Por lo tanto, intentaremos descubrir de qué forma pueden interpretarse, desde el punto de vista semiótico, todos esos elementos que no son representaciones sino fenómenos perceptibles.

Fenómenos perceptivos como signos

Una propuesta interesante es la de Peirce, citado por Eco, que considera a los objetos *signos comunicantes*. Afirma que ante los fenómenos u objetos de la percepción, nosotros elaboramos ideas. "Estas ideas son los primeros interpretantes lógicos de los fenómenos que las sugieren y, a la vez, son signos de los cuales son los interpretantes", dice Peirce. (Eco, op cit., p. 92)

Intentaremos aclarar la idea. Peirce consideraba el signo, en cierta forma recordando el triángulo de Richards y Odgens como: "(…) una estructura triádica que en su base tenía el símbolo o *representamen*, puesto en relación con un objeto al que representa, en el vértice del triángulo, el signo tenía el interpretante (…)." (Eco, op cit., p. 84)

Para intentar una explicación de lo que significa el interpretante, debemos considerar primero lo que Eco denomina *unidad cultural*. Eco considera que las cosas se conocen por medio de las unidades culturales que se trasmiten en lugar de ellas, y entendiendo como tal a cualquier cosa, persona, lugar, situación, sentimiento o idea"(...), algo que está definido culturalmente y distinguido como entidad.

Definida pues la unidad cultural, la conceptualización de "*interpretante*" puede resultar así más clara.

Dice Eco al respecto:

> "La serie de aclaraciones que circunscriben, en un movimiento sin fin, las unidades culturales de una sociedad (y que siempre se manifiestan en forma de significantes que las denotan) es la cadena de lo que Peirce llamaba los interpretantes (...)". (Eco, op cit., p. 83-84)

Es decir, y en un intento de ejemplificación, si escuchamos sonidos de bombos en la calle, luego de una valoración de nuestros datos sensoriales, a ese campo de estímulos le aplicaremos una unidad suministrada por nuestra cultura "comienzo de un partido de fútbol" o "manifestación de protesta". Puedo verbalizar la experiencia (o traducirla en cualquier otro lenguaje): "he escuchado bombos. Parece una "manifestación" ó "me parece que comienza el partido"; ambas son verbalizaciones de los distintos interpretantes con los cuales circunscribimos la unidad cultural.

Dice Eco refiriéndose al valor semiótico de estos campos de estímulos:

> "Así pues, el campo de estímulos se me presentaba como el significante de un significado posible que yo ya poseía antes de aquel acontecimiento perceptivo." (Eco, op cit., p. 92)

Por otro lado Goodenough, también citado por Eco, se aproxima a la idea de Peirce. Este autor considera que los objetos son íconos que significan una forma cultural (o unidades culturales), la misma forma que nosotros significamos con cualquiera de sus representaciones lingüísticas, gestuales, icónicas.

"Cada objeto, acontecimiento o acto tiene valor de estímulo para los miembros de una sociedad, en tanto y en cuanto es un signo ícono que significa alguna forma correspondiente en su cultura", afirma Goodenough. (Eco, op cit., p. 92)

Además Eco afirma que son las relaciones entre los elementos componentes de un fenómeno, o las relaciones del objeto con el medio en el cual está inserto, las que se han convertido en signo. El receptor decodificará e interpretará de acuerdo a sus experiencias anteriores, a través de un código de la experiencia, compuesto por subcódigos de reconocimiento, asociación, analogía entre otros.

Pero Eco, había considerado ya la posibilidad de interpretar los objetos como signos cuando planteaba la hipótesis del estudio de los fenómenos culturales bajo su aspecto comunicativo.

Para ello se apoya en la concepción amplia de los antropólogos acerca del origen de la cultura. Según esta concepción la cultura habría surgido cuando un ser pensante, luego de hacer uso de un objeto estableció su función. Luego lo denominó relacionándolo con la función; lo reconoció mas tarde en su función y en su denominación y finalmente consideró la posibilidad de autocomunicarse o comunicar a otro toda esa información. Desde el momento en que la función ha sido conceptualizada, el mismo objeto se convierte en signo de tal función.

Así por ejemplo, un chamamé, un cumbia, un cuarteto se convierten en el significante de su posible uso: baile de determinada y particular manera.

Y un concierto una sinfonía, una ópera se convierten en significantes del acto de escuchar sin interrupción y atentamente.

Además, considera Eco que los objetos no son entidades semánticas por su relación con una entidad significante lingüística solamente, o de cualquier otro sistema de signos acotamos nosotros, sino por disponer de un eje ya sea de relaciones o de oposiciones en el cual están incluidos.

Así por ejemplo, un concierto está insertado en el mismo eje semántico que una sinfonía, un poema sinfónico, considerado en cualquiera de sus niveles, (estructura musical, tipo de receptor previsto, condiciones de recepción, niveles sociales de inserción), podrá relacionárselo con esas otras piezas musicales por oposición o semejanza, en este caso semejanza.

Pero los objetos también adquieren valor simbólico cuando están usados como representación de otra realidad. Dice Eco al ejemplificar su argumento:

> “Si el automóvil indica determinado status social, adquiere un valor simbólico no solamente cuando se comunica como contenido de una comunicación verbal o icónica, es decir, cuando la unidad semántica “automóvil” viene designada por medio del significante /car/, o /voiture/ o /coche/. Tiene igualmente valor simbólico cuando se usa como objeto. Es decir, el objeto /automóvil/ se convierte en el significante de una unidad semántica que no es “automóvil”, sino, por ejemplo, “velocidad”, “comodidad”, o “riqueza”. (Eco, op cit., p. 38)

Lo mismo podríamos decir de la palabra teatro expresado en un contexto verbal y la real concurrencia al teatro para asistir a un concierto. Y tan cierto es la premisa que cuando la música popular como el tango o el folklore acceden al teatro cambian de estatus social, si no definitivamente, al menos temporariamente.

Por lo dicho anteriormente consideramos que todos los fenómenos perceptivos, desde el punto de vista semiótico, pueden funcionar como significantes asociados a determinados significados según la codificación operada en un contexto dado.

El complejo universo de acciones, fenómenos, objetos, sonidos, adquiere ahora otra dimensión, va aclarando sus perspectivas de análisis.

Entonces podemos decir que la atribución de un significado de comienzo de partido o de manifestación, por ejemplo, no fue casual ni instintiva. Percibimos el sonido y esa percepción, ese proceso intelectual relacionó la acción con elementos tales como tiempo, lugar y circunstancias donde se realiza el "hacer repercutir el bombo". Esta "ecuación" originada en la acción-significante, circunscripta por una serie de interpretantes-significantes, dio por resultado el significado atribuido.

Pero si hubieran sido otros los elementos con los cuales hubiéramos relacionado la acción, los interpretantes hubieran sido otros y por lo tanto ese significado atribuido también hubiera sido otro: festival de bombos por ejemplo.

Esto nos demuestra que lo que adquiere real importancia semiótica, no son los hechos captados por los sentidos, sino "(...) el modo de atribución de un significado a este acontecimiento."

Al otorgarle un significado, ese hecho se convertirá en rasgo pertinente de un determinado código bajo cuyo sistema de reglas se interpretará el mensaje. Así, el sonido al que nos referimos es un hecho físico factible de ser computado. Pero al atribuirle a ese hecho tal o cual significado lo hemos convertido en rasgo pertinente de un determinado código bajo cuyas reglas decodificaremos el sentido. Entonces el sonido a bombos del que hablábamos al comienzo será el significante de un significado musical para un músico o, ritual para un africano, de anticipación de acciones para el hombre que transita por la calle o concurre a un partido de fútbol.

Mensaje significante y sentido

Observamos que, en un primer momento, antes de que el receptor le atribuya un sentido final al mensaje denotado, éste se presenta como una "forma vacía". Es lo que Umberto Eco llama *mensaje como forma significante*. Consideramos pertinente exponer qué entendemos por mensaje.

En una primera aproximación definiremos el *mensaje* (cualquiera sea éste) como el producto físico verdadero que se intercambian emisores y receptores.

Berlo dice al respecto:

> "Cuando hablamos, nuestro discurso es el mensaje; cuando escribimos, lo escrito; cuando pintamos, el cuadro; finalmente, si gesticulamos, los movimientos de nuestros brazos, las expresiones de nuestro rostro constituyen el mensaje". (Berlo, op cit., p. 43)

Maletzke define el mensaje como una objetivación que un individuo coloca fuera de sí provocando en el receptor respuestas que guardan relación, provistas de sentido, con el significado de la expresión. Considera que los mensajes poseen propiedades tales que podrían ser considerados como objetos espirituales.

Al respecto dice:

> La naturaleza del ser espiritual, su categoría propia, caracterizante, la "novedad por su categoría" (N.Hartman) consiste en que tiene sentido. Los objetos espirituales expresan, quieren decir, significan algo. En virtud de la dimensión significativa, lo espiritual se destaca de otras órbitas del ser y se manifiesta ontológicamente como una esfera propia e independiente del ser. Los mensajes, por consiguiente, tienen una esencia de condición peculiar. Una vez que hayan quedado objetivados, existen

> independientemente del comunicador e independientemente también del receptor. Tienen su ser aún en aquellos casos en que no cuentan con una vivencia actual de parte de persona alguna. (Maletzke, 1976, p. 75)

El mensaje que así definimos, representa la selección definitiva de ciertos signos realizada por el emisor. Pero para el receptor que cuenta con las circunstancias comunicativas -en las cuales también incluye su patrimonio de conocimientos- circunstancias que pueden cambiar el significado otorgado por el emisor, el mensaje se presenta como una fuente de mensajes posibles.

Esta capacidad informativa del mensaje significante es lo que Eco llama *información semiótica*, la cual "puede ser definida por medio de la serie de significados que puede generar, una vez puesta en contacto con los códigos correspondientes." (Eco, op cit. p. 151)

La selección definitiva que el receptor realice a través de los diversos subcódigos, es lo que convertirá al mensaje significante en mensaje significado.

Es decir que el receptor le otorgará un sentido al fenómeno, cuando quede realizada esa selección final.

Así en el ejemplo que dimos en el otro punto pudo atribuírsele al sonido un sentido de juego por comenzar (y posiblemente el emisor haya codificado su mensaje en esa forma, más bien, decodifique su propio mensaje como tal).

Fueron los conocimientos adquiridos por el receptor los que permitieron reconocerlo como parte del inicio de un partido de fútbol o manifestación. Pero ese patrimonio cultural del receptor, unido a las circunstancias comunicativas (tiempo y lugar de la realización), le permitieron interpretar el mensaje de una u otra forma.

Todos estos significados generados llevarán entonces al receptor a dar su sentido final a ese mensaje, que puede coincidir o no con el sentido que le otorgó el emisor, pero que es siempre producto de una selección.

Así el receptor va remontando el signo desde su significación más "cercana" a su sentido más lejano. Dicho de otro modo, desde su *significado denotado* a diversos *significados connotados*.

Denotación sería entonces, desde un punto de vista semiótico, y desde nuestra perspectiva, la referencia inmediata que la representación mental de lo percibido, provoca en el destinatario.

Este significado primario denotado, esta referencia inmediata (o le llamemos mensaje significante), es el hecho de que suenan bombos.

Pero este significado denotado puede convertirse en significante de un nuevo sistema de valores: tocan bombos porque comienza el partido o porque hay una manifestación o una marcha, mensaje que claramente cumple las funciones fática, emotiva y conativa. Pero este segundo sistema puede llevarnos a un tercer sistema digamos: preocupación vs. despreocupación (ante posibles disturbios en el estadio por ejemplo) y cambiar o ampliar el sentido final otorgado al mensaje. Es decir, convertirse en significado connotado "de un significado denotado subyacente". Ese significado connotado podría a su vez, a pasar a ser elemento de otro sistema: adhesión vs. indiferencia ante los partidos.

Por *connotación* entonces interpretamos según la propuesta de Umberto Eco a:

> *"(...) la suma de todas las unidades culturales que el significante puede evocar institucionalmente en la mente del destinatario. Diciendo "puede" no aludimos a ninguna posibilidad psíquica, sino a una disponibilidad cultural."* (Eco, op cit. p. 117)

El proceso de significación por connotación se presenta como un sistema de superposiciones en el cual se van construyendo códigos connotativos superpuestos sobre un código denotativo básico.

Este sistema connotativo es el que constantemente surge de la observación analítica en el tema musical.

Podemos afirmar que es sólo esa suma de unidades culturales, ese construir sentido sobre sentido el que nos lleva a la aprehensión del sentido global a la captación del mensaje musical

Y si como dice Mukarchosky, la música es la más abstracta de las artes (y agregamos nosotros, la que logra ser *pura abstracción*), y si como dice Maletzke, ese mensaje es un objeto espiritual que se destaca de otras órbitas del ser y se manifiesta ontológicamente como una esfera propia e independiente de él, podemos esperar alcanzar connotación por connotación ese sentido simbólico del cual hablan Cirlot, Henderson, Andrade, René Guenón.

Y volvemos al comienzo con gran riesgo de saltar los límites: la música, a la que en un intento de análisis la hemos llevado a pisar suelo, se nos escapa de nuevo en ese mismo intento de análisis, a un lugar que no terminamos de entender, a esa zona intermedia entre lo diferenciado, lo material del hombre, y lo indiferenciado, la "voluntad pura" de Schopenhauer. Como si más allá de las intenciones del emisor, la música nos manifestara que lo tangible existe junto a lo que no podemos comprender, a lo que está fuera de nuestra racionalidad, pero que afortunadamente percibimos, no siempre… a veces, cuando ella sirve de intermediario.

Capítulo 6
La música: producto cultural

Hugo Pizarro y Sergio Sosa

La cultura designa la totalidad de las prácticas humanas. Dentro de estas prácticas encontramos prácticas económicas, políticas, religiosas, comunicativas, sociales, como así también encontramos prácticas de creación, ejecución y recepción musical.

Las manifestaciones musicales del hombre consistieron, desde sus inicios, en la exteriorización de sus sentimientos a través de lo producido con su propia voz y con el fin de distinguirlo del habla que utiliza para comunicarse con otros seres. A lo largo de la historia, la música ha acompañado la vida de las civilizaciones. Antiguamente la música era rudimentaria y hecha para el grupo. Con el avance de la tecnología se ha logrado que la música sea receptada por individuos en un mismo tiempo y en distintos lugares. Hoy ésta recepción no solo puede ser grupal (masiva) sino que también puede limitarse a la recepción individual y aislada.

Pero, ¿cómo se podría definir ese fenómeno sonoro que es la música?

La Enciclopedia Encarta define a la música como "el movimiento organizado de sonidos a través de un espacio de tiempo".

Partiendo de tal definición vamos a intentar realizar una clasificación de los distintos tipos de música.

Al momento de hacerlo se suelen utilizar los más diversos criterios. Utilizaremos la clasificación que propone Osvaldo Hepp en su libro "*La Soledad de los Cuartetos*'. El autor distingue cuatro categorías en las cuales se puede incluir la música: étnica, folclórica, erudita o culta y popular.

La música étnica es aquella que "debe darse en condiciones especiales de tipo cultural. Pueden ser manifestaciones puras o mestizadas (...) El sonido y su significado mágico o religioso son inseparables (...) El rito colectivo es su sustento principal". (Hepp, 1988, p. 159-160)

Ejemplos de esta tipología musical sería la música interpretada por los indios Tobas, Matacos y Mapuches en nuestro país.

Siguiendo con la clasificación, se encuentra la música folclórica.

> "En el folklore música y fiesta suelen marchar de la mano, tanto sea ésta una festividad religiosa, pagana, alegre o incluso de duelo (...) Folklore en su sentido original, significa saber del pueblo transmitido oral o empíricamente, siendo opuesto a lo institucionalizado, a lo oficialmente impuesto o difundido masivamente por los medios de comunicación". (Hepp; 1988: 160)

Siguiendo a Bela Bartok, Hepp señala: "la música folklórica es popular y campesina, producto de una obra de elaboración concluida por un instinto de creación inconsciente y no influenciado por la cultura ciudadana". (Hepp, op cit., p. 160)

Originalmente la música folklórica estaba vinculada al ámbito rural, sin embargo actualmente incluye a todos los sectores de la sociedad, ya sean rurales o urbanos. Es por ello que esta costumbre asociada a lo anónimo y participativo ha encontrado por estos días nuevas vertientes para llegar a un público más numeroso. Esto es lo que suele denominarse

como proyección folklórica o folklore de proyección que comparte con la música popular algunos puntos en común.

Cabe aclarar que si bien la música popular y la música folklórica son manifestaciones colectivas, la primera con la utilización de los diferentes medios de difusión se transforma en una manifestación masiva.

La música elaborada, o también conocida como música clásica es aquella compuesta e interpretada por profesionales y que en sus orígenes estaba bajo los auspicios del mecenazgo de cortes y establecimiento religiosos.

> "En nuestro medio [la música clásica] se integra con la que Europa fue haciendo crecer desde el Renacimiento hasta nuestro días (...) Allí también hallamos desde modelos tradicionales, generalmente considerados clásicos, hasta manifestaciones de cambio, de vanguardia". (Hepp, op cit, p. 161-162)

Por último, Hepp hace referencia a la música popular, señalando que "el concepto de entretenimiento desacraliza mucho más el hecho musical. Los modelos de música popular, se encauzan desde productos locales, cuya difusión depende del modo en que ésta se efectúa. Los medios actuales como la televisión, la radio y el disco han convertido a la música popular en universal, según la fuerza económica que la impulse". (Hepp, op cit, p. 161)

La música constituye un entramado complejo de sentidos, opera en las prácticas culturales como elemento socializador y al mismo tiempo diferenciador de status o rol. En el caso del género estudiado los asistentes a los bailes siempre lo hacen en grupos que establecen relaciones positivas o negativas con otros grupos dentro de la fiesta. A su vez existe una clara diferencia entre el rol que cumple el artista dentro del baile y el rol que desempeña el público seguidor

Además podemos decir que la música es un elemento de cohesión, ya que a través de ella se establecen determinadas formas de vestir, peinar, de moverse y hasta

formas de hablar. Esta situación se manifiesta en características similares que reúnen los asistentes a los bailes de este género musical, que comparten códigos propios, como así también la informalidad en su manera de vestir particular que los diferencia de los asistentes a cualquier otra manifestación musical. Este conjunto de cualidades generan la construcción de la identidad de un grupo de pertenencia, o sea, el consumo cultural los identifica y los cohesiona.

A modo de síntesis tomamos a Simon Frith quien le atribuye cuatro funciones sociales a la música popular, ellas son:

1. Dar respuesta a cuestiones de identidad:

> (…) "usamos las canciones populares para crearnos a nosotros mismos, una especie de autodefinición particular, para darnos un lugar en el seno de la sociedad.
> El placer que provoca la música popular, es un placer de identificación con la música que nos gusta, con los intérpretes de esa música, con otras personas a las que también les gusta. Y es importante señalar que la producción de identidad es también una producción de no identidad, es un proceso de inclusión como de exclusión (…) no solo sabemos qué es lo que nos gusta; también tenemos una idea muy clara de qué es lo que no nos gusta."

2. Proporcionar una vía para administrar la relación entre nuestra vida emocional pública y privada. Aquí el autor quiere señalar que la música reemplaza y pone en un lenguaje más complejo las declaraciones de nuestros propios sentimientos. Entonces,

> "las canciones no reemplazan totalmente nuestras conversaciones pero logran que nuestros

> sentimientos parezcan mas ricos y mas convincentes, incluso para nosotros mismos, que si los expresáramos con nuestras propias palabras."

3. Dar forma a la memoria colectiva y organizar nuestro sentido del tiempo. Es decir "lo que nos da una medida de la calidad de la música es su "presencia", su capacidad para "detener" el tiempo, para hacernos sentir que estamos viviendo en otro momento, sin memoria o ansiedad alguna sobre lo que ocurrió anteriormente o sobre lo que acontecerá después.'

4. La música popular es algo que se posee. La característica de mercancía de la música es la que permite articular ese sentido de posesión, pero uno no cree poseer únicamente ese disco en tanto objeto material: sentimos que poseemos la canción misma, la particular forma de interpretarla que contiene esa grabación e incluso al interprete que la ejecuta.

> "Al poseer una determinada música, la convertimos en una parte de nuestra propia identidad y la incorporamos a la percepción de nosotros mismos (…) La intensidad con la que se establece la relación entre los gustos personales y la definición de uno mismo, parece un elemento de la música popular: ésta es posible, de un modo en que ninguna otra forma de cultura popular puede serlo."(Frith; sin datos)

PARTE 2 –
ESTÉTICA DEL LENGUAJE SONORO

Capítulo 7
La Estética del Sonido

Pablo Alvarez, Evangelina Giró, Natalia Herrera, Fanny Marconetto, Leticia Pou

Abordar la temática de la estética del sonido requiere acercarnos a una definición del concepto de estética.

Si se toma como punto de partida el significado etimológico de la palabra estética, que deriva del griego *aisthesis* (sensible) se puede definir como "una teoría del conocimiento sensible". Más allá de lo etimológico, comúnmente se entiende por estética a aquella rama de la Filosofía que se ocupa específicamente de la belleza y de la fealdad. Su función es destacar cuál es la esencia y forma de percibir estas características, y además revelar su verdadero origen; es decir, descubrir si estas cualidades son intrínsecas al objeto, o se trata de una percepción particular de la mente de cada individuo.

Haciendo un breve recorrido por la historia, es importante mencionar que la palabra estética fue introducida en 1753 por el filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten, pero no debe olvidarse que anteriormente se realizaron estudios sobre las artes y la naturaleza de lo bello, que sentaron las bases de la concepción actual de estética.

La historia de la reflexión filosófica acerca de las artes se inicia en la Antigüedad griega. Sin embargo, se realizaron algunas exploraciones durante los dos siglos anteriores, de las que solo es posible rastrear algunos indicios relacionados con el asombro en presencia de un objeto o la atribución de la inspiración artística al poder divino.

En la Grecia antigua, los primeros acercamientos hacia una teoría de la estética fueron realizados por Platón. Es preciso aclarar que, lo que se conoce en la actualidad como *la estética de Platón* son sus ideas filosóficas en torno a las bellas artes.

Según la teoría platónica, la realidad se compone de arquetipos o formas, que trascienden los límites de la sensación humana y que sirven de modelos para la experiencia del hombre. La obra se constituye en una imitación en el sentido más peyorativo, en una apariencia engañosa. Si lograse el artista una réplica exacta de los arquetipos que busca representar, el resultado no sería una imagen, sino otro ejemplar de la misma cosa.

La materialización de la belleza a través de las artes se hace presente en la filosofía de Platón. Expone que las artes pueden encarnar o materializar en diversos grados la cualidad de la belleza, y que a través de estas "temporales encarnaciones" hay una belleza eterna y absoluta que subyace al resto. Es a través de la belleza concreta de las cosas, como el ser humano será capaz de abstraerse y llegar a la belleza en sí misma.

Otro filósofo que abordó estas temáticas fue Aristóteles, quien también concibió al arte como imitación. Pero para él, la imitación no consiste sólo en copiar un modelo, sino crear un símbolo del original. Es decir, el artista separa forma y materia de algunos objetos de la experiencia, e impone la forma sobre otra materia.

La obra de arte afecta el carácter humano, y por ende, al orden social. Los individuos, a través del arte no sólo representan "las cosas como deben ser", sino que hasta

cierto punto le permiten completar “lo que la naturaleza no pudo llevar a un fin”.

La contemplación de una imitación produce placer, incluso cuando el objeto imitado tenga en sí mismo aspecto desagradable. En el caso de los dibujos bien logrados de cadáveres, el placer de contemplar la imitación puede superar al desagrado.

En el siglo III D.C., puede destacarse lo desarrollado por el filósofo Plotino, quien consideraba que los momentos más elevados de la vida son estados místicos, por lo que el alma está unida a lo divino. La experiencia mística se relaciona, para él, directamente con la experiencia estética porque durante la contemplación del objeto estético se produce un abandono terrenal.

Para Plotino, desde la admiración de la hermosura de la naturaleza, es posible abstraerse hasta llegar a las bellezas más altas que se reflejan en ella. Sostiene además que, las artes no deben ser despreciadas, ya que tanto el imitador como la representación, son una aproximación de la forma ideal; llegando incluso el artista a suplir las deficiencias de la naturaleza. El filósofo, desde sus ideas religiosas, advierte que la admiración y contemplación de la belleza terrena no debe desvirtuar la búsqueda de la belleza eterna, la auténtica belleza.

Durante la edad media, el arte fue la expresión de la religión. Los Padres de la Iglesia primitiva mantuvieron cierto recelo en torno a la belleza y las artes, porque consideraban que un excesivo interés por cuestiones terrenales podía perjudicar a aquellas cuestiones referentes al alma. Y más aún, aquellas artes vinculadas a las culturas paganas de Grecia y Roma. Es por esto que el interés por los problemas estéticos no formó parte de la filosofía medieval; aunque es posible encontrar algunas referencias con respecto a dicha temática.

Para San Agustín, todo se estructura en base a un orden ideal que procede de Dios. La unidad es la noción básica,

no sólo en el arte, sino también en la realidad. La existencia de unidades y la posibilidad de compararlas en vista a la igualdad o semejanza, origina la proporción, la medida y el número. Los objetos son percibidos como ajustados o no "a lo que deben ser". La percepción de lo bello supone un juicio normativo, por esta razón, una obra es bella, según se encuadre dentro de lo que debe o no debe ser.

Por su parte, Santo Tomás de Aquino sostiene que la belleza es aquello que agrada a la vista y se constituye en una especie de conocimiento. "El conocimiento consiste en abstraer la forma que hace a un objeto ser lo que es, es decir, la belleza depende de la forma". Para él, el término belleza se aplica a diferentes tipos de cosas; significa toda una familia de cualidades, ya que cada cosa es bella a su manera.

Desde mediados del siglo XV, en oposición a las ideas medievales, se puso en marcha un cambio intelectual y artístico que propuso restaurar e imitar los modelos de la Antigüedad grecolatina.

En esta época se consolidó el Humanismo, que se convirtió en un modo de pensar y de vivir regido por la idea que ubica al hombre en el centro del universo, como ser privilegiado. Manifiesta la necesidad de definir un estilo, la polémica estilística como necesidad de formular un conjunto de reglas nuevas. Se produce una evolución entre las relaciones del arte y las reflexiones sobre el mismo, donde el arte se reconoce como una actividad en sí.

Durante los Siglos XVI y XVII, el Iluminismo o Ilustración se caracterizó por la confianza puesta en la razón y en la ciencia. Bajo esta premisa se planteó resolver los enigmas del Universo y dominar las fuerzas naturales.

Es posible reconocer dentro de este período la influencia del racionalismo. Los elementos cartesianos y aristotélicos se mezclaron a los conceptos de razón y naturaleza. Para la realización y valoración de las obras artísticas, los artistas de la época apoyaron sus justificaciones en criterios

de autoridad provenientes de escritores clásicos, como por ejemplo Aristóteles.

Otra corriente, que influenció notablemente al iluminismo, fue el empirismo. Los pensadores de la época pusieron especial interés en aquello que determinaba psicológicamente al arte, haciendo hincapié en los procesos del creador y en los efectos de la obra sobre el espectador.

En la época moderna, más precisamente en el siglo XVIII, Immanuel Kant se interesó en los juicios del gusto estético. Los juicios de belleza no responden a un interés particular, ni a preferencias personales de los hombres, sino que son universales.

En relación con esta idea, Kant estudia el origen del sentimiento puro y su manifestación que es el arte. Aunque la experiencia perceptiva de la obra de arte es individual, el objeto es juzgado como bello según juicios sintéticos formulados a priori. Estos juicios son "independientes de la experiencia" y "la condición previa a toda experiencia posible". Son universales, necesarios y extensivos, por lo que permiten aumentar los conocimientos. Dicho de otro modo, los juicios de belleza son subjetivos, pero como sus fundamentos se hallan en la estructura del pensamiento, aunque no se pueda garantizar que otros estarán impresionados con los objetos juzgados bellos, puede decirse que deberían experimentar la misma satisfacción.

En el siglo XIX Hegel entiende al arte, la filosofía y la religión como las bases del desarrollo espiritual más elevado. Concibe al arte como fusión del contenido y la forma, de manera que la forma hace sensible el contenido. Hegel define a la belleza como la encarnación de la idea en formas materiales, de manera que el hombre se explicita a sí mismo lo que él es y puede ser. La idea de belleza natural se asocia a todo lo que el espíritu del hombre encuentra grato y acorde al ejercicio de la libertad espiritual e intelectual. Los objetos naturales son reorganizados por el arte para satisfacer exigencias estéticas.

También durante el siglo XIX, el filósofo Arthur Schopenhauer sostenía que la satisfacción estética se logra contemplando las formas del universo, que existen más allá de la experiencia. Esa contemplación se efectúa por el interés que provoca el universo como una manera de evadir la angustia de la experiencia cotidiana.

Durante este período Friedrich Nietzsche afirmaba que la vida es trágica, pero sostenía que su realización plena es el arte; que lo angustioso puede aceptarse con alegría, y que cualquier experiencia puede generar algo bello, de modo que las angustias del mundo pueden contemplarse con placer. Sostenía que el estupor provocado por la experimentación de la tragedia musical, ponía de manifiesto cómo "lo más patético puede ser realmente tan sólo un juego estético".

Hasta la introducción del término, en el siglo XVIII, no se hace referencia explícita a la *estética*, sino a distintas concepciones sobre el arte. Desde el siglo XVIII hasta el siglo XIX tiene vigencia una concepción tradicional que entiende al arte como imitación de la naturaleza, las teorías abordan la belleza en lo artístico, desde el placer producido por lo bello.

Las ideas vanguardistas de finales del siglo XIX objetan las concepciones estéticas existentes y cobra relevancia el principio según el cual el arte tiene su propia razón de ser, el 'arte por el arte'. Las vanguardias del siglo XX son influenciadas por esta concepción estética.

Como se ha expuesto, se entiende por estética a la rama de la filosofía que trata sobre la belleza y la fealdad. La concepción estética desarrollada a lo largo de la historia, presenta diferentes formas de entender a esta filosofía según las características propias de cada época. Los pensadores y filósofos que plantearon diversas nociones sobre estética, brindan los fundamentos necesarios para determinar cuáles son las cualidades y características que revelan a un objeto como estético, y si esas características le pertenecen al objeto mismo o son simples percepciones del individuo.

En un objeto estético puede diferenciarse el *contenido* y la *forma*. En una pintura, el lienzo, los óleos, los colores corresponden a la forma y el contenido al paisaje original. Esto daría a pensar que el objeto es estético, tanto por su contenido como por su forma. Pero la pintura produce placer por sus colores, por lo que evoca, por la manera de mezclar los tonos; lo estético es el resultado de la manipulación del color y de las formas. La contemplación de un bello paisaje produce placer estético, al igual que la pintura de ese mismo paisaje. La pintura de un cadáver, por dar un ejemplo común, también puede producir placer estético, por el modo en que está representada, por la combinación del color y las formas. Aunque la experiencia original sea desagradable o poco grata, su representación produce placer independientemente del provocado por el original. “Las ataduras de la vida son rotas temporalmente, porque el arte ‘cautiva’ de manera muy distinta como cautiva la realidad” puede existir placer temporal “incluso en las tragedias”.

Aunque lo que determina que un objeto sea considerado estético depende de la forma, no es correcto afirmar que la belleza o la fealdad sean intrínsecas al objeto. Belleza y fealdad deben concebirse teniendo en cuenta la subjetividad del sujeto que contempla. Es decir, aunque generalmente se asocia esta cualidad al objeto, en realidad se trata de una percepción individual. Mas allá de las características de la obra, el juicio estético es inherente al hombre, es decir que la calificación estética esta sujeta a la percepción de los individuos.

En la percepción individual del objeto puede hacerse una distinción entre la motivación estética, la motivación práctica y la motivación cognoscitiva. Todas son experiencias perceptivas, lo que las diferencia es el factor motivacional que las origina.

La motivación práctica se interesa en la utilidad, por ejemplo un tasador que en un paisaje campestre analiza el valor monetario. La motivación cognoscitiva, busca

acrecentar los conocimientos, en el caso de un estudiante de arquitectura en la contemplación de un edificio, focaliza en la antigüedad del edificio, el estilo arquitectónico, etc.

La motivación estética pone el acento en la experimentación de la obra, en el goce o placer, en las sensaciones que produce, en lo que denota y connota. Es importante tener en cuenta que estas experiencias no se excluyen simplemente predomina una sobre las otras. Sin embargo es necesario hacer algunas aclaraciones en este punto.

Los juicios de gusto estético están íntimamente vinculados con la educación y el bagaje de cada individuo y determinados por patrones colectivos universales, que la teoría kantiana denomina juicios sintéticos a priori. Todo ello permite explicar que aunque la percepción es individual y subjetiva, está basada en patrones que son propios del grupo de pertenencia y está prefijada por patrones culturales y sociales incorporados en la estructura del pensamiento individual.

Es importante tener en cuenta al artista. El creador se comunica a través de la obra, busca transmitir un concepto mediante la manipulación de los elementos que la conforman. El objeto artístico, es una expresión de su creador, independientemente del juicio estético de quien experimenta su obra. El arte "es la expresión, el mensaje que manifiesta el artista". Por lo cual la estética de un objeto no esta determinada por su creador, quien simplemente se expresa en la creación.

Puede afirmarse entonces que la *esteticidad* de un objeto, es independiente del creador y del objeto en si mismo y se basa en la percepción del sujeto que experimenta. La percepción de la obra esta determinada por estructuras de pensamiento generales y colectivas y también por el grupo de pertenencia del sujeto.

Una vez desarrollados algunos conceptos sobre estética, es el momento de realizar una aproximación al sonido, para posteriormente concluir con algunas reflexiones sobre productos sonoros estéticos.

Partiendo de un significado general, se define al sonido como un fenómeno físico ondulatorio que estimula el sentido del oído. "Solamente puede producirse sonido como resultado de algún movimiento o vibración, que al surgir de un cuerpo que vibra genera ondas de compresión que atraviesan el aire hasta llegar al oído". Vale aclarar que el sonido se transmite por un medio elástico, que puede ser un medio gaseoso (el aire) y también en un medio líquido (como el agua) o en un medio sólido (la tierra, madera, etc.). La vibración de una fuente sonora afecta a las moléculas de aire próximas, generando un movimiento oscilatorio, que las junta o separa en forma intercalada, imitando el desplazamiento de la fuente. En términos físicos, la vibración genera zonas de compresión y depresión, afectando a su vez a otras moléculas contiguas y así sucesivamente, creando ondas sonoras cada vez más grandes alrededor de la fuente.

El sonido es medido a través de su frecuencia y su amplitud. Una frecuencia determina la cantidad de veces que la onda sonora realizó un ciclo completo en un tiempo específico. Se contabiliza en ciclos por segundos, lo que se denomina herzio (Hz). La amplitud, por su parte, representa el valor máximo absoluto que adquiere la vibración de presión de la onda sonora, ya sea positiva o negativa; y se mide en decibeles.

Para que los sonidos sean percibidos, su frecuencia debe estar comprendida entre 20 y 20.000 Hertz (extremo grave y agudo respectivamente). Si la frecuencia es muy baja (grave) y muy intensa "puede provocar sensaciones en otras partes del cuerpo, por ejemplo en el estómago, y hasta cosquilleos en la piel". El umbral auditivo, en personas sanas, se halla entre 0 – 20 decibeles (db). Si el volumen

del sonido sobrepasa los niveles aceptables (120 db) puede causar severos daños en el órgano del oído.

Cada sonido tiene tres propiedades características: *altura, intensidad y timbre*, que se relacionan con los conceptos de *frecuencia y amplitud*.

ALTURA (o tono) es una cualidad que se relaciona principalmente con la frecuencia y permite distinguir si el sonido es grave (bajo) o agudo (alto). Cuanto mayor sea la frecuencia, mayor será la altura del sonido.

El VOLUMEN (o intensidad) está determinado por la amplitud de la vibración. La intensidad de la vibración (la fuerza con que se produce el sonido) determina que un sonido suene más (o menos) fuerte.

El TIMBRE es aquella característica que depende de la forma y naturaleza de los elementos que entran en vibración y permite diferenciar sonidos del mismo tono. Posibilita identificar tonos provenientes de distintas fuentes sonoras, aunque las ondas posean una amplitud y frecuencia idéntica. Así, por ejemplo, el oído puede identificar la voz de una persona o distinguir una misma nota musical ejecutada por un piano o por un violín.

Como ya se explicó, el sonido se produce por el movimiento vibratorio de los cuerpos; la regularidad de esa vibración es lo que diferencia a cada sonido. "Si la vibración se produce con regularidad, el sonido resultante es musical"; si la "vibración es irregular, el resultado es ruido".

Existen distintas acepciones del término *ruido*. La Teoría Matemática de la Comunicación, elaborada por el Ing. Claude Shannon, llama ruido a cualquier interferencia o perturbación aleatoria presente en la comunicación entre dos polos (Emisor y Receptor). Según esta concepción, cualquier sonido se considera ruido si interfiere en la comunicación. En el caso de dos conversaciones simultáneas en la misma habitación, para cada pareja será ruido la conversación ajena.

Estrechamente vinculada a ésta idea, existe una noción subjetiva que identifica al ruido como sonido no deseado. Según esta concepción se considera ruido a todo sonido que perturbe, moleste o desagrade, dependiendo del contexto y la circunstancia particular de producción o reproducción. Por ejemplo, el concierto nocturno de una banda de rock, produce placer en los asistentes y al mismo tiempo perturba o desagrada a los vecinos.

Definir al ruido como interferencia o como sonido no deseado, no refiere a las características o elementos que definen a un sonido como ruido, sino que refieren al rol que cumple dicho sonido en una situación determinada. A continuación conceptualizaremos el ruido atendiendo a sus características.

El ruido es aquel sonido producido por la vibración irregular y confusa de una fuente sonora. Esa irregularidad se manifiesta "tanto en el tiempo como en la intensidad". Con respecto a esta última, es preciso aclarar que los ruidos poseen múltiples intensidades, no solo intensidades fuertes, que pueden provocar daños en el oído. Hay gran cantidad de ruidos tenues y delicados que provocan sensaciones acústicas placenteras. "Cada ruido tiene un tono, a veces también un acorde que predomina en el conjunto de las vibraciones irregulares".

Los ruidos brindan información sobre el entorno y la fuente sonora que los produce. También dicen, señalan, definen, esbozan el camino de una historia, la acompañan; conllevan múltiples connotaciones y producen diversas sensaciones. El ruido puede generar por sí solo un mensaje, no es sólo el decorado. Puede ser también la esencia de una producción sonora.

Por su parte, la música es el producto de la vibración regular de una fuente sonora, "sometida a ritmo y proporción según las leyes de la melodía y la armonía". Los elementos fundamentales de la música (melodía, armonía y ritmo) pueden disociarse para ayudar a su comprensión,

pero deben entenderse como un todo. El ritmo es la repetición regular de un sonido en el tiempo. "El tiempo se organiza en patrones rítmicos que se repiten y evolucionan, y que marcan la dimensión temporal de la música" . El ritmo se define como una parcelación más o menos uniforme del tiempo. Se denomina melodía, no sólo a la sucesión de sonidos, sino también a la elección y número de sonidos, y la forma en que han de sucederse en la composición musical. "La melodía es (junto con el ritmo) el aspecto 'horizontal' de la música que avanza en el tiempo, mientras que la armonía es el aspecto 'vertical', el sonido simultáneo de tonos distintos". La armonía es la unión y combinación de sonidos simultáneos y diferentes, pero acordes (dos o más notas sonando simultáneamente). El término armonía refiere tanto al conjunto de notas o sonidos que suenan al mismo tiempo, como a la sucesión de estos conjuntos de sonidos.

La música referencia, significa, relata, cuenta, produce sensaciones; por sí misma o acompañada por la palabra o los ruidos. Provoca emociones por placer y por evocación, transmite una cultura y una historia que la influencia desde su creación. "La música, como todo arte, es bella porque logra evocar las imágenes que están dormidas en nosotros".

La voz humana es el sonido que "se origina por la vibración de las cuerdas vocales, situadas en la laringe, al paso del aire que sale por la boca procedente de los pulmones". El hombre, como todos los seres que habitan el mundo, tiene la facultad de generar sonidos, pero como es el único ser provisto de la facultad del pensamiento, puede ligar esos sonidos entre si, puede articularlos. Mediante una operación intelectual, los sonidos naturales emitidos por la voz (inarticulados) se articulan convirtiéndose "en signos representativos, no sólo de estados de conciencia (ideas, afectos, voliciones, sensaciones, etc.), sino de objetos de todo género". Es necesario aclarar que la voz y la palabra no son sinónimos. La voz "es el instrumento que el hombre emplea para producir la segunda [palabra]; ésta es el resultado de la sujeción de la primera al pensamiento".

La versatilidad del aparato vocal del hombre permite, además, aplicar cambios de tono, intensidad y timbre sobre los sonidos que emite. "La altura del sonido producido depende de la tensión de las cuerdas vocales. Cuanto más tensas las cuerdas, mayor altura del sonido. El sonido se refuerza en las cavidades de la boca, nariz y cabeza, que actúan como cajas de resonancia. El timbre de la voz depende de la calidad y flexibilidad de las cuerdas vocales".

La palabra no sólo presenta un contenido, sino que también, se expresa de determinada manera, lleva consigo potencialidades expresivas y tiene a su cargo el significado del discurso. Dicho de otro modo, la palabra hablada transmite tanto por su contenido, como por su expresividad; por lo que dice y cómo lo dice. A través de los tonos, los timbres, las distintas cadencias, ritmos e intensidades, constituyen mensajes fuertemente expresivos que conmocionan al receptor, que subrayan, matizan, modifican sentidos, agregan nuevos y permiten distinguir los matices de la significación. Es la entrada a nuevos mundos y personajes, posee capacidad de divulgación y multiplicación e incluye el patrimonio cultural de la sociedad.

Estrechamente vinculado al sonido, se halla el silencio. Tradicionalmente se lo define como ausencia de sonido. "El Silencio es el nombre que damos no a algo que aparece, a un fenómeno, sino a algo que no aparece, a la no aparición o desaparición".

Sonido y silencio no son conceptos opuestos, sino complementarios y recíprocos. No puede concebirse el sonido, sin la reciprocidad del silencio. El silencio "es un elemento necesario para que los sonidos se hablen entre sí".

Si el mundo fuera una continuidad sonora en la que ninguna fuente de sonido dejara de producir sería imposible identificar los sonidos, y menos aún comprenderlos y reflexionar sobre ellos.

En el lenguaje hablado el silencio se asocia a la pausa, se grafica con el punto, la coma, los puntos suspensivos.

Del mismo modo, la perspectiva musical, llama silencio a la figura de pausa; "cada nota tiene su correspondiente silencio, de igual duración que ella". "El silencio se convierte en una pausa cargada de intención. El silencio es entonces ese suspirar que capta la atención con una intención prefijada, un silencio que puede crear expectativas, un silencio que interrumpe". También implica preguntarse "qué significa el hecho de que alguien, en un momento determinado, no diga nada".

El silencio significa tanto individualmente como en la combinación con los sonidos. La aparición del silencio tiene múltiples significados, por ejemplo, se asocia a la ausencia, tranquilidad, miedo, suspenso, etc.

Los diversos sonidos (palabra, música y ruido) y el silencio conforman el lenguaje audio. La utilización de los elementos de este lenguaje, mezclados, yuxtapuestos o tomados cada uno por separado constituyen un producto sonoro.

El *producto sonoro* se define como una unidad acústica, una síntesis dicotómica que integra la forma y el contenido. Este último refiere a lo que denota el mensaje, lo que se transmite, lo que representan los sonidos y el silencio. Es el primer nivel de significación, que tiene un carácter relativamente estable basado en el repertorio del receptor.

La forma de la composición del mensaje, es eminentemente connotativa, basada en la asociación y la asonancia. Constituye un segundo nivel de significación que es variable, afectivo y cargado de emociones y sensaciones, que se basa en el repertorio sensorial y emocional del receptor.

Productos sonoros estéticos

Cada artista se halla inserto en una realidad que le es propia, que lo determina como ser humano y por lo tanto como creador. Sus aspiraciones, sus gustos, parte de su ser

se materializa en cada producción. El creador se expresa plasmando su estado de ánimo, sus sentimientos, ideas, sensaciones, en un producto, una obra de arte. El producto sonoro es el fruto de su creador. "'El arte es la prolongación de la persona y, en muchas ocasiones, la antecede' porque sin ser siempre, el hombre, completamente consciente, refleja en su creación, datos de su carácter, personalidad, mundo y cultura, que todavía no ha racionalizado".

Se denomina arte sonoro a "toda manifestación del arte que utiliza el sonido como principal vehículo de expresión". El arte sonoro se presenta como la adaptación de los fragmentos verbales, de las secuencias musicales, de las secuencias procedentes de nuestro entorno acústico y de los silencios en una producción sonoro.

Cada producto sonoro genera una comunicación dialógica entre el autor y el público. "Si un objeto pretendidamente artístico, no logra establecer este diálogo, carece de la cualidad del arte y se convierte en un objeto más". Esa comunicación dialógica pone el acento en la experimentación de la obra, y ligado a ello se hallan todas las potencialidades del lenguaje audio. La manipulación de la música, la palabra, los ruidos y el silencio en sus múltiples matices y combinaciones, dota a la obra de significación. El producto sonoro connota, evoca, genera diferentes sensaciones y emociones en el sujeto que escucha, eso no esta determinado por el producto en si, o por el autor, sino por cada sujeto, según su historia, bagaje, emociones y particularidades.

La percepción de un producto sonoro esta vinculada a la actitud con que se escucha, es en la experimentación cuando el sujeto determina la esteticidad de la obra. La audición reflexiva y referencial actúan "conjuntamente, como medio de sintetizar nuestro conocimiento y nuestro disfrute de los sonidos del mundo real". La actitud estética se vincula directamente con el predominio de la escucha reflexiva. Esta experimentación reflexiva produce sensaciones, genera goce o placer, emociones nuevas y evoca recuerdos íntimos.

Al igual que el autor, el sujeto que escucha un fragmento artístico se encuentra inserto en un grupo que lo antecede y lo determina, el grupo de pertenencia, cargado de historia, cultura e ideas. No hay que olvidar que cada grupo de pertenencia, responde a patrones universales que lo determinan de manera general.

Como se expuso anteriormente, en un producto sonoro pueden reconocerse dos niveles de significación, el contenido y la forma. El contenido hace referencia a lo que se dice, a lo que manifiestan explícitamente cada uno de los elementos y la forma, a la explotación de cada elemento, al modo en que se combinan, mezclan y yuxtaponen, al uso de sus potencialidades y funciones expresivas.

La concepción de arte sonoro presentada incluye tanto las obras cercanas al mundo de la música como las relacionadas sólo con la expresión de ideas mediante el sonido. El arte sonoro ofrece un vasto espectro de producciones, las más reconocidas son la música enlazada con la palabra, y la radionovela y el radiodrama, nacidas con el advenimiento de la radio y regidas por las características de ese medio.

Hay otras producciones sonoras, mas recientes, surgidas de nuevas necesidades creativas y expresivas. Estas manifestaciones no podían encuadrarse dentro de las existentes, y se desarrollaron cambiando la estructura tradicional del discurso sonoro. Explotando las potencialidades del lenguaje audio, presentando nuevas formas, nuevos referentes y nuevos significados. De este modo aparecen términos que nombran a cada producción según sus particularidades. Los compositores buscan nuevos sonidos para elaborar sus piezas. "Algunos volviendo la vista a objetos poco ortodoxos, otros a la electrónica, unos más hacia los instrumentos tradicionales, pero utilizados de diferente manera, o, incluso, a la música como arte conceptual".

En el siglo XX confluyen los numerosos avances tecnológicos y las búsquedas creativas de diversos artistas.

La tecnología hizo posible que los artistas accedieran al sonido de diversas maneras; permitiendo no sólo producir y extraer sonidos, sino también tratarlo y manipularlo. El advenimiento y el desarrollo de los medios de comunicación, permitió la rápida difusión de estas creaciones, llevando a estas y a sus artistas a todo el mundo. Los medios permitieron además, que los artistas conocieran e incluyeran en sus obras otros elementos (ritmos, instrumentos, estructuras) hasta ese entonces desconocidos.

El avance tecnológico posibilita y estimula las nuevas creaciones sonoras, permitiendo el acceso a diversos mundos sonoros y métodos para el procesamiento del sonido. Los muestreadores (o "samplers") "son máquinas multifónicas de reproducción, almacenadores de sonido y procesadores para la transformación sonora, cuya aplicación sólo está limitada por la fantasía del usuario". Mediante la manipulación y transformación de secuencias sonoras (grabaciones de ruidos, piezas musicales, etc.) se originan nuevos productos sonoros. EL sampler posibilita la mezcla, la combinación, la repetición, amplificación y distorsión de una secuencia, y también permite generar un nuevo sonido a partir de una mínima fracción sonora. Existen además, programas informáticos sofisticados, accesibles y fáciles de usar, que hacen posible la existencia de múltiples compositores, quienes cuentan con las herramientas necesarias para producir complejas obras sonoras. Estos adelantos tecnológicos acortan la brecha entre el artista y el público. Las herramientas necesarias para la creación son más accesibles, están a disposición de quien desee experimentar y elaborar diversas producciones.

La producción, las numerosas experiencias y experimentos, la gran creatividad e innovación de múltiples artistas, se nutren de experiencias ajenas, lejanas o contemporáneas. Tendencias que sientan las bases, plantean, inician, transmiten su saber y sus ideas revolucionarias y

vanguardistas a otros artistas; es así como el ámbito del arte sonoro y el disfrute, el goce en la experimentación sonora, se acrecienta.

Muchos son los creadores, provenientes de diversas artes, guiados y motivados a la experimentación creativa por los más diversos intereses. Imposible es establecer todos los referentes y sus influencias, pero a continuación, se hará mención de algunos de ellos que marcaron una fuerte tendencia artística desde mediados del pasado siglo hasta el presente.

En Canadá, a fines de los años '60, de la mano de R. Murray Schafer surge el Proyecto Paisaje Sonoro Mundial (World Soundscape Project). El objetivo principal de este proyecto era "documentar y archivar paisajes sonoros, describirlos y analizarlos y promover el incremento de la conciencia pública acerca del sonido ambiental a través de la audición y el pensamiento crítico". Schaefer denomina soundscape (paisaje sonoro) "al entorno acústico, y con este término me refiero al campo sonoro total, cualquiera que sea el lugar donde nos encontremos".

Tomando este proyecto como punto de partida, se conformaron redes de investigadores y artistas, que desarrollaron variados estudios sobre ecología sonora. Paralelamente emergió una actividad compositiva, que elaboró diversas composiciones con paisajes sonoros.

Por su parte, la música concreta nace con los trabajos realizados por Pierre Schaeffer y su equipo, en Francia en 1948. La música concreta designa un planteamiento composicional, donde el sonido "aislado de su contexto y examinado por sus características propias" (objeto sonoro) se recontextualiza mediante el montaje, dando origen a una producción sonora.

Los sonidos del entorno (tales como fábricas, la calle o la naturaleza), "concretos", son extraídos de la fuente so-

nora, grabados en diferentes soportes, lo que permite en el montaje la repetición, las variaciones de velocidad y altura.

La existencia de sonidos pregrabados, la nueva tecnología que facilita la extracción de sonidos del entorno y las múltiples posibilidades de manipularlos, abren una amplia gama de posibilidades creativas para la producción sonora.

Desde Estados Unidos, las ideas y experiencias de John Cage revolucionaron el campo artístico. La ejecución mediante el azar y la espontaneidad, la utilización de dibujos como partituras, la incorporación de variados elementos productores de sonido y la utilización musical del ruido son algunos de sus aportes. En sus piezas hay una diversidad de sonidos casuales, sin conexión, cuyas características (amplitud, duración, timbre e intensidad) son indeterminadas. Quizá el aporte más importante fue su concepción del silencio. Para Cage "El significado esencial del silencio es la pérdida de atención... el silencio no es acústico. Es un cambio de mentalidad. (…) el silencio es solamente el abandono de la intención de oír".

Con el desarrollo tecnológico, se inicio la utilización del ordenador en la producción musical. Los sonidos se vuelven cuantificables, pueden serializarse además de las alturas, las intensidades y demás parámetros. Esta posibilidad de tratamiento electrónico del sonido, genera un nuevo estilo musical, la música electrónica. "Se partía de los principios físicos del sonido: frecuencia, timbre, intensidad, escala de tiempo, con la idea de sintetizar el sonido a partir de sus componentes más simples con medios electrónicos (generadores de ondas)" . La composición electrónica posee diversas ramas y variados creadores que día a día con los sucesivos avances técnicos perfeccionan e innovan en cada una de sus producciones artísticas.

El ruidismo "es un género musical que hace uso de sonidos considerados molestos en circunstancias norma-

les”. Los orígenes de la Música ruidista se remontan 1913, al Manifiesto Futurista de Luigi Russolo. Dicho artista sostiene que “el Arte de los ruidos no debe limitarse a una reproducción imitativa. Esta hallará su mayor facultad de emoción en el goce acústico en sí mismo, que la inspiración del artista sabrá extraer de los ruidos combinados”. Con el devenir del tiempo múltiples estudios y experiencias han aportado al desarrollo del ruidismo como se lo conoce en la actualidad. Vale aclarar que no es un fenómeno de masas, pero si, una influencia muy importante para compositores de diversos géneros y sus creaciones.

En el ámbito radiofónico, surgieron propuestas artísticas como el radio drama y la radio novela, que obtuvieron gran reconocimiento. Estas producciones explotaban las posibilidades del lenguaje audio, y estaban enmarcadas en las posibilidades del medio y la tecnología de la época. Con el paso del tiempo, y el desarrollo tecnológico las posibilidades de experimentación acústica fueron ampliándose y las producciones artísticas se complejizaron.

Se denomina radio arte “a toda obra que, creada por y para la radio, tiene como intención expandir las posibilidades creativas y estéticas de ese medio electrónico a partir de los elementos que fundamentan su lenguaje” . Dentro esta propuesta artística se incluyen diversas producciones, donde la radio es tanto el soporte del producto sonoro, como “la esencia misma de esa obra en la que confluyen las posibilidades de las nuevas herramientas tecnológicas, un lenguaje único y un vasto arsenal de contenidos”.

Cada una de las concepciones o perspectivas del arte sonoro existentes, están acompañadas, basadas en experiencias concretas, en obras, en producciones que las materializan, las fundamentan y como se dijo, las originan. Estas producciones sonoras son múltiples y variadas como las perspectivas y sus referentes.

Toda obra de arte, sonoro o no, se realiza en la experimentación del receptor. Es en ese momento donde

el espectador dialoga con la obra y con su autor, es en ese instante donde el objeto artístico provoca sensaciones o emociones en el receptor.

La producción de arte sonoro, es un campo poco difundido, pero es necesario que las personas aprendan a oír, descubran el maravilloso mundo de los sonidos, de su producción, de la explotación de todas sus potencialidades, de la exaltación de los sentidos mediante la estimulación sonora. Porque todo sonido, toda producción sonora, es un detonante, esta ligado a algo, a algo concreto, a ideas, a sensaciones, a múltiples y diversas emociones, a experiencias pasadas y presentes; a afectos, odios, miedos alegrías y tristezas. La producción sonora es activa, es generadora, porque no se puede experimentar una obra sonora pasivamente, la escucha genera algo, es un estimulo provocador de respuestas, individuales y colectivas a la vez.

A comienzos del siglo XX John Cage pronosticaba que "el uso de ruidos en la composición musical irá en aumento hasta que lleguemos a una música producida mediante instrumentos eléctricos, que pondrá a la disposición de la música cualquier sonido y todos los sonidos que el oído pueda percibir" . A comienzos del Siglo XXI, nutridos de todas las tendencias en el campo sonoro, el desafío se plantea en la elaboración de productos sonoros altamente estéticos y en que el receptor se sumerja en la experimentación del arte sonoro.

Quedan muchas cosas por hacer, muchas experiencias por conocer, múltiples artistas en evolución y sobre todo un vasto campo por explorar y desarrollar.

Capítulo 8
Estética, Lenguaje y Religiosidad

Susana Sanguineti

«¿De dónde, dice Basilides, *vino la Luz?… Vino de la voz del Orador»* (Hipólito, Ref. Haer. 22).

Dionisio, y con él toda la tradición escolástica, dan por establecida, desde una identidad del bien, la belleza, la luz y la verdad en el sujeto último, que es también la causa primera, es decir, Dios.

La doctrina védica está plenamente de acuerdo con estas posiciones. En el ôg Veda se confunden una sola significación celebrar con cantos de alabanzas, que provocan deleite –o brillo- haciendo referencia al Fuego Sacrificial cuyas hipóstasis son los mundos. El sol es sonido y por consiguiente procede resonando. Un número de raíces implica al mismo tiempo luz y sonido, donde la luz se ve y se escucha; y sólo, en un contexto dado, se puede juzgar si predomina uno u otro de estos valores, y traducirlo en consecuencia.

En ambas concepciones, la oriental y la escolástica, es estrecha la relación: el brillo del sol en el principio y el sonido primordial, la palabra creadora a través de la cual todas las cosas son al mismo tiempo reveladas y evocadas, son uno y el mismo acontecimiento coincidente, bello y verdadero. Lo que los dioses o el dios poseen, que es la belleza suprema que da luz a todo lo que el hombre denomina como bello convoca a todas las cosas hacia sí mismas.

Lo bello y la belleza son indivisibles en su causa. El acto de comprenderlo se igualan en *la visión cegadora del relámpago* de los textos vedas y la *percepción repentina* de Platón. Es la luz que enceguece pero se abre a la luz que es sonido, que es belleza, que es amor hacia la fuente, amor que converge sobre los seres que comprenden.

Esa belleza que los dioses son y poseen, puede el hombre pedirles que le den. Y el pedido es plegaria que se alza en palabra o canción hecha uno indivisible con el dios. ..."*que pueda yo hablar palabras espléndidas entre las gentes*" (Coomaraswamy, A. 1991), pide el hombre. Espléndidas en el sentido de chispeante en los escritos vedas; claras, iluminadas en el sentido de la estética escolástica. Que lleven a una comprensión clara en la actualidad.

Son estos conceptos que se presentan más bien como una verdad irrefutable los que nos llevan a recorrer el camino del lenguaje desde su perspectiva estética, que aparece, casi en una constante, en total y extrema relación con el espíritu religioso y mítico.

Tal vez sería conveniente partir de la controversia que se desarrolla en el siglo XVIII acerca del origen del lenguaje y que separa a los pensadores de ese momento entre los que aseguraban que era invención humana, producto de la naturaleza o del arte, que se originó por necesidades biológicas y los que afirmaban que era un don dado por Dios. Dentro de la polémica está instaurada esa relación a la que hacíamos referencia en el párrafo anterior.

El tema se convierte en punto crucial de discusión teológica y a los argumentos de Sussmilch entre otros, se opone Herder, que considera que el lenguaje es reflejo del desarrollo simultáneo de lo orgánico del hombre y de todas sus facultades cognitivas, emocionales.

> ... "Sin duda, aunque el lenguaje sea de origen humano, "revela a Dios a la luz de un día excelso: su obra es un alma humana que se crea a sí

> misma y prosigue creando su propio lenguaje, porque es su obra, porque es un alma humana". (Casullo, 1998)

Ante estas afirmaciones Hamman considera que en el pensamiento de Herder el hombre y la naturaleza están dotados de demasiado poder creativo. Según Hamman los hombres no son libres para hacer lo que deseen sino que han sido creados para ser y hacer lo que es y lo que hace.

Hamman afirmó que el pensamiento, el ser consciente, el discernir, es el uso de los símbolos y que no se puede concebir la noción de un pensamiento no simbólico, es decir, sin símbolos y sin imágenes visuales o auditivas o una combinación de ambos. El lenguaje es aquello con lo que el hombre piensa. Las palabras son las imágenes que crean las pasiones, usadas más que en forma sistemática, surgiendo en un fluir espontáneo, dice Hamman.

"El lenguaje y el pensamiento son una misma cosa, como lo son Dios, su Shekinah y su Tabernáculo. "Donde no hay palabra, no hay razón ni tampoco mundo"."Toda la cháchara sobre la razón es simple viento; el lenguaje es su órgano y su criterio."(Casullo, op cit., 158). "...la Razón es lenguaje, logos, este es el tuétano del hueso que no deja de roer y que corroerá tras morir en él", le dice a Herder.

Agregamos que sin lenguaje no habría vida "pensante", las cosas dejarían de tener sentido para él hombre. Es el lenguaje el que lo ancla.

> Dice George Bataille:
> No hubo paisajes en un mundo en el que los ojos que se abrían [los de los animales, antes de la aparición del ser humano] no aprehendían lo que miraban, en el que, a nuestra medida, los ojos no veían. Y si ahora, en el desorden de mi espíritu, contemplando como un bruto esa ausencia de visión, me pongo a decir: «No había ni visión ni nada, nada más que una especie de embriaguez vacía a la que el terror, el sufrimiento y la muerte, que limitaban, daban una

> suerte de espesor...», no hago más que abusar de un poder poético, sustituyendo la nada de la ignorancia por una fulguración indistinta. Ya lo sé: el espíritu no podría prescindir de una fulguración de palabras que le forma una aureola fascinante: es su riqueza, su gloria, y es un signo de soberanía. (Bataille, 1981, p. 25)

A comienzos del XX el lingüista norteamericano Benjamín Lee Whorf, basándose en las teorías de Sapir, postuló que el lenguaje influye en el pensamiento y el conocimiento. El lenguaje tiende a condicionar las maneras en las cuales el hablante piensa. Las estructuras de los diferentes lenguajes llevan a los hablantes a "ver" el mundo de diferentes maneras. Recordamos a Hamman "el lenguaje es aquello con lo que el hombre piensa" y no nos parece que la propuesta de Whorf esté desvinculada del pensamiento de Hamman.

Volvemos a los planteamientos de Hamman y vemos que añade a su pensamiento un concepto que, desde nuestra perspectiva, creemos reconocer en Bajtin. Según Hamman, el hombre piensa y actúa en respuesta a sus semejantes. El hombre no podría definirse ni entenderse si no fuera en su constante comunicación con Dios y con los otros y las propios reminiscencias de su pasado, reminiscencia de algo que le fue enseñado por Dios y también por los otros seres humanos. La esencia de la simbolización es la comunicación entre yo, Dios y los otros.

Con respecto a la estética de Hamman, se podría decir que se separa de sus contemporáneos que distinguían contenido-forma, estilo como elemento independientes y manipulables. Para Hamman, lenguaje y forma artística son una sola cosa con el arte mismo, una entidad indisoluble donde sentidos y razón, forma y materia son inseparables. El arte, lo estético, son expresiones sensibles y emocionales, individuales o colectivas, en total relación con la realidad y lo cotidiano casi como en un compromiso ético. Unido a esto surgía también inseparablemente en el pensamiento de

Hamman el convencimiento de la verdad de la revelación divina, de la palabra de Dios, de su inmanencia, en esa misma teoría del lenguaje, en su concepción de estética y arte.

Bajtín también parte de la idea de la obra de arte como una totalidad, obra en la que está impresa la presencia del prójimo. En *Estética de la creación verbal* Bajtín afirma que la obra no se construye jamás en un acto humano solitario sino que es producto de un hombre que se siente reconocido en la mirada del otro.

> "Toda representación valorativa propia de la existencia del mundo tiene al otro como su protagonista justificadamente concluso; todos los argumentos se componen en torno al otro, sobre él se han escrito todas las obras, se han vertido todas las lágrimas, a él se han dedicado todos los monumentos, todos los panteones están llenos de otros, sólo al otro lo conoce, lo recuerda y lo construye la memoria productiva, para que también mi recuerdo sobre el objeto, el mundo y la vida se vuelvan artísticos". (Bajtin, 1985)

El pensamiento de Bajtín y sus seguidores es complejo. La relación entre lenguaje e ideología es estrecha. Su revisión fue lucha teórica, práctica política para lograr, entre otros objetivos, escapar a la dicotomía sempiterna de forma–contenido en la obra de arte, en el lenguaje.

No es nuestra intención desarrollar las teorías de Bajtín que toman otro camino que el de Hamman. Sólo queríamos destacar esta coincidencia de la presencia del otro en pensamientos que parecieran alejarse en su desarrollo y que, sin embargo, contienen ambos un sentido fuerte de religiosidad en su cabal sentido de religare.

Volvamos a Herder e intentemos aportar elementos que otorguen cierta contextualización a esta exposición. Las raíces de Herder procedían de algunos de sus contem-

poráneos: Hamman, entre otros. Se planta dentro del Romanticismo que se instaló con fuerza en la Prusia Oriental a mediados del XVIII, en oposición abierta al iluminismo y al pensamiento racionalista que precedió y continuó la Revolución Francesa.

La oposición entre iluminismo y romanticismo fue tajante: verdad cognoscitiva, universo moderno y racional en el que lenguaje y realidad se conectan con estricta correlación, por un lado. Por el otro, ficción imaginativa, mundo poético del *Sturm und Drang* donde el acento se coloca en la expresión de lo simbólico, lo figurado. Es claro que ese lenguaje, al deshacerse de lo teórico, de la razón que lo encorsetaba, crece poblado de metáforas, paráfrasis, imágenes que más que explicar, embellecen. Herder, junto a Goethe y Schiller -que luego fueron los autores del clasicismo alemán- fueron sus más relevantes exponentes. Ese lenguaje que el poeta vive como lo irracional de la belleza le permite ser el intermediario y el portavoz de Dios. Esa relación entre lo divino, lo religioso, artista, genio, lenguaje poético está incorporado desde el comienzo del movimiento y es delatado tanto por la historia personal de sus seguidores: estetas y pastores en algunos casos, como por sus obras.

Para Herder lo fundamental del lenguaje consistía en su capacidad estética de suscitar emociones, hacer circular sentimientos y por lo tanto, debía elevarse sobre la mera experiencia humana. Acentúa entonces la religiosidad en la mitología, traslada a Dios a la inmanencia, como palabra que se implica en las experiencias sensitivas. Sin embargo, esta misma postura nos revela un discurso mitológico más que religioso. En verdad la incorporación de Herder de lo divino en el lenguaje estaría más asociada con una necesidad lírica de hacer ingresar, por razones estéticas, la ilusión más allá de la razón.

Sin incursionar en este trabajo en la trayectoria de Herder como historiador, nos atrevemos a proponer que es en sus libros sobre historia que Goethe descubre esa visión de Herder que remarcamos en el párrafo anterior.

Goethe escribe:

> "He conseguido tus libros y los he leído con verdadero deleite. Sólo Dios sabe el mundo de sentimientos que en ellos se abre. Un montón de barreduras llenas de modo de ser que no son precisamente las cáscaras o envolturas por las que salen arrastrándose tus castores o tus arlequines, sino el hermano, el dios, el gusano y el bufón, siempre eternamente iguales a sí mismos. Tu manera de barrer, no para cribar el oro que haya en las barreduras, sino para transformar palingenésicamente el montón de basura en una planta viva, hace que yo me sienta postrado de rodillas en lo profundo de mi corazón."(Goethe en Casullo, 1998)

Aventuramos a riesgo de equivocarnos que el mismo uso de la palabra *palingenésico* con la cual califica sus trabajos, es decir *renacimiento*, repetición que conserva y preserva su devenir, tiene una relación fuerte con la repetida *esteticidad* del rito (sonido palabra o canto), que reactualiza el mito y así lo mantiene flexible en el cambio externo, acumulando contenidos o significados.

Nos parece sí que muy lejos está la teoría *herderiana* de estéticas teológicas como las de Hans Urs von Balthasar, por citar un ejemplo extremo, en las cuales la belleza es puente entre el Creador y su criatura, es gloria del amor trinitario manifiesta en el Misterio Pascual de muerte y resurrección. Cristo es percibido como la forma definitiva de Dios y del cosmos y que condensa en sí mismo todas las formas, toda la estética del mundo.

Pedimos disculpas por esta síntesis que, so pretexto de ser ejemplificadora, deja de lado puntos cruciales de la teoría *balthasiana*: la delimitación del concepto metafísico de forma como objeto ineludible de la estética, su doctrina de la analogía, el análisis de la percepción formal desde lo sensiti-

vo hasta la culminación espiritual,la inseparabilidad de objetividad y subjetividad en ese proceso. Sirva de excusa decir que no era nuestra intención desarrollar el pensamiento de Balthasar, sino enfrentarlo con ese otro pensamiento *herderiano* al cual nos referimos en párrafos anteriores, religioso también que se toca con el mito. En algún momento, desde este pensamiento se habla del lenguaje como una divinidad menor del mar subordinada a Poseidón, que adopta diversas formas y puede conocer el futuro sin contarlo a nadie. Y la metáfora plantea en su estética, la estética del lenguaje.

Recordamos para terminar que, luego, toda una corriente de antropólogos entre los que se encuentran Frazer, Callois, Cirlot, refiriéndose al origen de la música plantea que desde lo profundo de su historia, la voz el canto, la música, surgen en una liturgia colectiva religadora de hombres y dioses, zona intermedia, lenguaje mediador entre lo diferenciado, lo material y tangible que el hombre comprende en un rápido acto perceptivo y luego puede explicar y lo indiferenciado, lo que no puede explicar y definir. Pese a estar pegada a su contextualidad, el sonido (en este caso Andrade se refiere a la música) se eleva -"sonido celestial"- convirtiéndose en "… el elemento más litúrgico, más imprescindible, casi podría decirse *sine qua non* de la entrada en contacto místico con el dios desmaterializado". (Andrade, 1944, p. 21)

Religiosidad que se introduce en la estética o que intenta explicarla o que la convierte en el eje generador, sin la cual la belleza no existiría. En el pensamiento de los autores que hoy hemos intentado evocar es evidente que cualquiera sea la forma de inflexión, religiosidad y estética aparecen entrelazadas, indisolublemente unidas, como la harina y el agua en el pan.

Solo una Introducción tardía.

Pero… qué es la estética?

Kant consideraba que los objetos pueden ser juzgados bellos cuando satisfacen un deseo desinteresado que no implica intereses personales. El objeto bello para Kant no tiene propósito específico y los juicios de belleza no son expresiones de las simples preferencias personales sino que son universales. Los fundamentos de la respuesta del individuo a la belleza, existen en la estructura de su pensamiento. La idea de lo sagrado en la concepción desaparece y surge fuertemente la satisfacción individual dentro de una concepción universalista de la decodificación.

Para Hegel, el arte, la religión y la filosofía son las bases del desarrollo espiritual más elevado. La Belleza es todo lo que el espíritu humano encuentra placentero al ejercicio de la libertad espiritual e intelectual. Los objetos que la naturaleza ofrece son reorganizados por el arte para satisfacer exigencias estéticas.

Arthur Schopenhauer consideraba que las formas del universo, como las platónicas eternas, existen más allá de los mundos de la experiencia, y que la satisfacción estética se logra contemplándolos por el puro placer de contemplar, como medio de eludir el angustioso mundo de la trágica experiencia cotidiana. Aparece esa desazón del hombre ante su finitud humana

Nietzsche encuentra la salida en la aceptación de lo trágico con alegre espíritu, pues su realización plena es el arte, transforma cualquier experiencia en algo bello, y al hacerlo revierte las angustias del mundo de tal modo que pueden ser contempladas con placer.

En la estética tradicional de los siglos XVIII y XIX se asumía también con frecuencia que las obras de arte son tan útiles como bellas. Los cuadros podían conmemorar eventos históricos o estimular la moral. La música podía inspirar piedad o patriotismo. El teatro, por la influencia de Dumas y el noruego Ibsen, podía servir para criticar la sociedad y de ese modo ser útil para reformarla.

En el siglo XIX, no obstante, conceptos vanguardistas aplicados sobre la estética empezaron a cuestionar los

enfoques tradicionales. El cambio fue muy evidente en la pintura. Los impresionistas franceses, como Monet, eran denunciados por los pintores academicistas por representar lo que ellos pensaban deberían ver, bastante más de lo que realmente veían, como eran las superficies de muchos colores y formas oscilantes causadas por el juego distorsionante de luces y sombras cuando el sol se mueve.

A finales del siglo XIX, los post-impresionistas como Van Gogh, Cezanne, Gauguin estuvieron más interesados en la estructura pictórica y en expresar su propia psique que en representar objetos del mundo de la naturaleza. A principios del siglo XX este interés estructural fue desarrollado más allá por los pintores cubistas, Picasso y la inquietud expresionista se reflejaba en la obra de Mattisse y otros fauvistas, así como en expresionistas alemanes como Ernst Ludwig Kirchner. Los aspectos literarios del expresionismo pueden verse reflejados en las obras de Strindberg.

En estrecha relación con estos enfoques hasta cierto punto no figurativos del mundo plástico cobró importancia el principio del "arte por el arte", que se derivó de la visión de Kant de que el arte tenía su propia razón de ser. La frase fue por primera vez utilizada por el filósofo francés Víctor Cousin en 1818, y a su doctrina (llamada esteticismo) se adhirió en Inglaterra el crítico Walter Horatio Pater, los pintores prerafaelistas. En Francia resumió el credo de los poetas simbolistas Baudelaire. El principio del arte por el arte subyace en la mayor parte del vanguardismo occidental del siglo XX.

La música no escapa a la corriente: Saint Sanz, Debussy, Kachaturian aun cuando a algunos de los músicos de la República Socialista Soviética se los encuadre en corrientes utilitaristas. Pero las estructuras musicales respondían a esas otras corrientes.

Todos estos planteos nos alumbran para que en este siglo XXI intentemos entender y explicar, seguramente muy al ras de la tierra, la belleza de los sonidos.

Capítulo 9
Estética en la Comunicación Audio

Susana Sanguineti

El comprender que la transmisión de información para ser percibida por un solo sentido, el auditivo, se hace más efectivo cuando lo que se transmiten son mensajes estéticos, lleva implícito una concepción de la comunicación que no admite escisiones entre sentido y forma. Pero además rinde cuenta de un planteamiento integral en la producción de mensajes sonoros.

Esa visión abarcadora del mensaje audio nos lleva por un doble camino a la hora de plasmar sentidos: la investigación temática y la investigación del lenguaje específico. Tal vez sea esta última tarea la más ardua, por la complejidad y dificultad que encierra plasmar ese lenguaje en forma estética.

Cuando nos referimos al lenguaje específico tenemos que saltar todas las barreras del preconcepto y admitir que en los lenguajes audiovisuales el hecho técnico posee su propia significación y se la imprime a los otros códigos en la lógica de ensamble, de montaje. Ese sentido impacta irremediablemente en la concreción del mensaje.

El profesor Raymundo Mier en su libro *"Radiofonías: hacia una estética itinerante"*, al referirse al dispositivo técnico de la radio lo considera como:

"un repertorio de recursos, transformaciones, manipulaciones de los signos que intervienen en la transmisión radiofónica. Sería sin duda apresurado hablar de una gramática o de una retórica subyacente en el nivel técnico de la materia sígnica de los elementos de la cadena sonora. No obstante, es preciso admitir un conjunto no ordenado de reglas, no formales, establecidas mediante procedimientos heurísticos o saberes empíricos que imponen ya cierta taxonomía y cierta imagen de factibilidad a las operaciones a las que se presta la materia sígnica del dispositivo radiofónico." (Mier, p. 1978: 38)

En una síntesis salvaje agregaríamos que el Profesor Mier al enumerar esas operaciones tiene en cuenta:

- las que permiten la escucha simultánea de las cadenas sonoras;
- la sobreposición, fusión, encadenamientos de las cadenas sonoras;
- "el uso narrativo de onomatopeyas o sonidos diversos y la capacidad de conformar con estos, planos de significación convencionales, inequívocos y generalizados". (Mier, op cit, p. 39)

En este trabajo nos limitaremos a enfrentarnos sólo con tres de los códigos del mensaje audio: la palabra, la música y los ruidos, unidad acústica potencialmente estética por su misma naturaleza, con musicalidad de tonos, timbre, e intensidades en sus tres manifestaciones. Esos tres códigos responden en el plano del sentido como series superpuestas que transmiten el mensaje global.

Intentaremos un breve acercamiento a cada uno de ellos para así rendir cuenta de esa capacidad estética que le atribuimos.

Comenzaremos por los *ruidos* o *efectos sonoros* en la jerga radiofónica, sonidos que son significantes puros, que remiten a ellos mismos. Los efectos sonoros definen, anclan

su significado en la trama textual, acercando referentes, (podríamos decir con total irreverencia, casi como obviando la tríada de Pierce), en claros intentos de "otorgarle realidad" al mensaje, de explicar situaciones del contexto inmediato del discurso. Son también "alertas perceptuales" encargadas de hacer retornar al discurso al receptor de audio quien es definido, y con razón, como disperso. Es difícil captar su atención y más aún mantenerla. El efecto sonoro entonces apela al receptor, lo "toca" auditivamente, lo rescata, lo devuelve.

Existe también otra función del efecto sonoro, la estética, cuando introduce en el discurso audio todos aquellos sonidos que el receptor percibe de su entorno en su vida cotidiana y los comprende y califica como bellos. Son en general los sonidos naturales (o creados) como los de la lluvia, el correr del agua, el crepitar del fuego, que le evocan situaciones generalmente placenteras.

Pero el efecto sonoro se dimensiona realmente en su función estética cuando se producen montajes sonoros, en donde la búsqueda en pos de un efecto, de una nota, de una voz, de un siseo, han sido determinantes, en donde las operaciones de superposición, yuxtaposición o síntesis sonora han sido medidas casi milimétricamente. En ese todo sonoro el efecto *dice*, señala, define, traza el camino de una historia; o la *acompaña*, la acompasa, la amansa, la embravece de forma tal que el mensaje se convierte en una verdadera creación estética auditiva.

Debemos, para poder avanzar con la exposición, plantear a qué le vamos a llamar estética en este trabajo. Hay mucho escrito al respecto. De esta multiplicidad conceptual tomaremos una posición que intenta ser simplificadora (y que posiblemente termine siendo simplista) apoyándonos en dos vertientes: Jan Mucarosky y Umberto Eco.

Dice Mucarosky que el significado estético se encuentra impreso en la conciencia colectiva y lleva a grupos humanos que comparten la misma cultura en un determinado tiempo a sentir placer perceptual ante determinados

objetos visuales o acústicos. Si bien es cierto que existen significados estéticos personales que no coinciden con los colectivos eso no modifica la conciencia colectiva al menos en muy largos períodos de tiempo. (Mucarosky, 1975)

Por su parte Eco, refiriéndose a los códigos emotivos en relación con el mensaje estético dice:

> "El mensaje estético, como se dirá, instituye códigos personales, es decir, instituye un idiolecto estético". (Eco, 1972, p. 118-119)

Se socializan patrones de gusto personales, se institucionalizan experiencias perceptuales individuales, cada vez con mayor rapidez, sobre todo en algunos productos culturales que entran en el circuito del consumo.

El problema mayor en estos tiempos no consiste solamente en la falta de puntos en común sobre los valores estéticos con los chinos que están al otro lado del mundo, sino con la generación que nos precede y con la que nos sigue que están al lado nuestro y podríamos decir que sólo a cinco años de distancia. Y no nos referimos a la obra de arte que ha probado la estabilidad de sus valores estéticos a través del tiempo sino a esos productos culturales con "fuerte tendencia a lo estético" pero que todavía no han logrado probar su permanencia y que provocan discrepancias generacionales sobre su validez.

Aclarada la posición con respecto al sentido que en este trabajo le otorgamos a lo estético, volvamos ahora al lenguaje audio.

La *palabra* relata, evoca, remite como los otros dos códigos, el musical y el de los efectos sonoros, pero a diferencia de los otros define, califica, caracteriza, teoriza, conceptualiza. En el mensaje audio es a la palabra a la que "se hace" responsable del significado del discurso.

A veces se olvida su otra misión: cuando se codifica un mensaje y se realiza esa doble operación de selección (paradigmática) y combinación (sintagmática), no sólo se

plasma sentido sino que, por la armonía de las combinaciones sintácticas y léxicas, el texto puede poseer ese valor estético que lo convierte en obra de arte.

Doble placer el del receptor: el de la comprensión del sentido y el de la percepción casi exclusivamente sensorial de la pura forma lingüística.

Raymundo Mier, en *Radiofonías*, refiriéndose a la verosimilitud, a criterios de legitimidad del discurso radiofónico califica la palabra, la relaciona con el arte:

> "La puntuación, las pausas, los tiempos, los reposos, las reglas, los géneros, el lugar de la voz, la identidad de los cuerpos que se escuchan, el abandono del arte del micrófono, *del arte de la palabra".* (Mier, op cit., p. 45)

También Arnheim, en *La estética radiofónica,* había calificado a la palabra de la misma manera diciendo que en ella el sonido es *como la madre tierra*. La oralidad, como arte hablado, nunca puede prescindir de ese sonido así concebido. (Arnheim, 1980)

Ahora bien, cuando la forma lingüística en su oralidad es el sonido, es ineludible considerar el hecho de que se mezclan en ese código de absoluta arbitrariedad, significantes que rayan en lo analógico y que, al hacerlo, acercan los significantes-sonidos de las palabras al sonido de sus referentes, (¿o de sus interpretantes?) como si conservaran la huella de etapas anteriores a la de su sistematización donde, puede suponerse, no existía lenguaje sino puro ruido comunicativo. Ese acercamiento al sonido del referente (susurro, cristales, zumbar, bramar) ocasiona que el discurso "se vuelva melodioso" en un doble juego de ida y vuelta del sonido a su evocación.

Pero también debemos considerar el hecho de que es en la oralidad donde se concretan definidos, pero siempre distintos, los rasgos suprasegmentales.

El profesor Raimundo Mier en los *cursos de la Maestría en Comunicación y Cultura Contemporánea* (1999) refirién-

dose a la *Propuesta Estética* de Roman Jacobson subrayó su importancia, haciendo notar que los alargamientos silábicos, la textura vocálica, acentúan la literalidad del texto y provocan expresiones diversas y verdaderos rasgos estéticos.

Pero, curiosamente, en un doble juego, es a través de los tonos, los timbres, las distintas cadencias, ritmos, intensidades, que distinguimos los matices de la significación, de forma tal que el sentido global del texto oral solo así se plasma cabalmente.

Umberto Eco los llama códigos tonales y dice al respecto:

> (...) "llamaremos así a los sistemas de variantes facultativas ya convencionalizados, los rasgos "suprasegmentales" que connotan entonaciones particulares del signo tales como "fuerza", "tensión", etc.; y auténticos sistemas de connotación ya estilizados como por ejemplo, lo "gracioso"ó lo "expresivo". (Eco, op cit., p. 270)

Lo cierto es que los rasgos suprasegmentales se montan sobre los significantes y así subrayan, matizan, modifican sentidos, agregan nuevos; constituyen mensajes fuertemente expresivos que conmocionan al receptor de tal forma que lo hacen expresar a veces: "No sé lo que contó, pero lo relató tan bellamente".

Abordaremos ahora ese tercer código del lenguaje audio que es *la música*.

Pareciera que su rol fuera solo el de acompañar a la palabra creando atmósferas, provocando evocaciones en el receptor. En trabajos experimentales con sonido se ha comprobado que a través de esas evocaciones se construyen verdaderos andamiajes temporales que sostienen la historia que relata la palabra y que, junto a los efectos sonoros, pueden narrar, justamente en una cadena de evocaciones provocadas, sin recurrir al código lingüístico.

Trataremos de desarrollar una explicación de lo que acabamos de afirmar. Si bien es cierto que, como afirma Umberto Eco, los significantes musicales por carecer de espesor semántico solo denotan una posición en el sistema (Eco, op cit., p. 115-116) y como tales parecieran muy alejados de la significación, revierten ese “vaciamiento” cuando, basándose en un código digital, se articulan consiguiendo todos los desarrollos musicales posibles. Además la ejecución se enriquece con las variantes facultativas, que ya mencionamos al hablar del código lingüístico, consideradas verdaderos actos expresivos.

En las notaciones musicales estas variantes se codifican analógicamente (con sentimiento, glissando, con brío) a nivel de los códigos técnicos de transcripción y luego de reproducción del sonido. (Eco, op cit., p. 247)

Estas articulaciones musicales así enriquecidas, encadenadas en un continuo determinado, forman textos sonoros que efectivamente transmiten distintos mensajes: reproducciones casi gráficas de las acciones, esbozos del contexto que el receptor completa a través de sus códigos culturales, historias. El código musical además, puede provocar variadas sensaciones. Esa capacidad se traslada al resto del discurso audio: los otros elementos se *contagian* y el todo percibido es el que produce la emoción, la determinada sensación.

La función inherente al fenómeno musical es la estética. Es decir, producir placer (o displacer) perceptual. En esa función predominante del mensaje musical se apoya las más de las veces el mensaje audio.

Mucarosky, en su tratado de estética al hablar de la obra de arte, afirma que en pintura, plástica, literatura, aparecen con regularidad dos significados que pueden diferenciarse: el temático y el estético, pero que en la música sólo se recorta nítidamente el estético y el segundo se insinúa eventualmente. Arnheim, por su parte, reafirma la función estética del código musical al calificarla como arte: “el arte más puro”, “el rey de los demás artes”. (Arnheim,

op cit.) La música es pura abstracción, es un macro signo cuyo significado, como el de toda obra de arte, es el "objeto estético". (Mucarosky, op cit.)

Y es ese código musical con su ineludible carga estética uno de los configurantes del mensaje audio, tal vez el menos explorado cuando, curiosamente, el cine, el arte audiovisual, sabe de su poder y por lo tanto explota su capacidad de provocar emociones igual o tanto más que la imagen. Emociones por evocación y por real goce estético.

Hemos intentado una breve explicación para comprender esa afirmación que formulamos al comienzo sobre la potencialidad estética del mensaje audio.

Agregamos que ante los planteos de producción encarada poniendo el acento no solo en el contenido sino en la forma del mensaje, se formulan a veces temores al postergar el uno por el otro.

Consideramos que el sentido no existe, o más bien, no es comprensible si no es plasmado en una forma, en un lenguaje.

> "El lenguaje y el pensamiento son una misma cosa, como lo son Dios, su Shekinah y su Tabernáculo. "Donde no hay palabra, no hay razón ni tampoco mundo". "Toda la cháchara sobre la razón es simple viento; el lenguaje es su órgano y su criterio." (Haman en Casullo, 1998).

Pero cuando más placer produzca la forma, existirán más posibilidades de aprehender el sentido. Además, y a expensas de que esto parezca un trabalenguas, reiteramos lo que afirmamos en párrafos anteriores: cuando el significado es expresado con justeza, correctamente, su comprensión provoca placer "intelectual", digamos. Cuando así no ocurre es porque lo que falla o falta es el sentido y esto es indispensable conocerlo a la hora de la creación.

Muchas veces también objetamos que tras estructuras formales estéticas se enmascaran contenidos ideológicos aberrantes. Y es cierto. Pero el responsable de que esto ocurra no es el potencial estético del lenguaje audio sino exclusivamente el emisor en su intencionalidad.

Tal vez esas objeciones y otras que surgen a veces antes la nada creativa, esconden nuestra incapacidad para crear productos estéticos que opongan un mensaje con contenidos éticos a esos otros, que, con contenidos perversos, alzan vuelo a través de la forma.

¿Pero es posible lograr ese acto generalmente espontáneo, individual y solitario que lleva al hombre a producir obras de arte o productos estéticos efímeros, pero no por eso valorados como "menos bellos", en el momento de la recepción?.

A esta altura del trabajo es imposible eludir la respuesta: tal vez *lo que se pueda* sea estimular, impulsar a la creación estética mediante técnicas de sensibilización de la percepción, por dar un ejemplo. Pero lo ineludible es conocer exhaustivamente el "modo de ser" de cada código en la ejercitación constante a través de técnicas probadas o experimentales que lleven a la creación.

En el caso de los efectos sonoros: la escucha del mismo sonido en distintos contextos, de distintos contextos para el mismo sonido, la grabación de sonidos naturales y su comparación con los producidos en laboratorio, la creación de sonidos imitativos o "desconocidos", la construcción de historias contadas solo con efectos sonoros, la medición del impacto sonoro de cada efecto y el análisis de su particular forma de comportarse en cada contexto.

Si intentamos con el código lingüístico: ejercicios de silabeo, de contrapunto tonal y semántico, la construcción de relatos sobre núcleo semánticos poderosos, o sobre ejes semánticos evocadores; el uso de palabras analógicas en la construcción de la metáfora, la improvisación temática, la improvisación de semejanzas lingüísticas, las relaciones entre núcleos de significación y los colores y los sonidos,

incorporaciones de contextos imaginarios a palabras de indudable unisemanticidad.

Con respecto al código musical podemos proponer ejercicios de escucha gradual, de reconocimiento de la textura sonora de cada instrumento, de comparación estilística y de contextos de producción musical, del uso del mismo texto con distintas musicalizaciones que cambian el sentido primario del texto lingüístico, creación de climas y de atmósferas, de historias musicales, de recorridos estilísticos o generacionales.

Todo esto y todo aquello que surja en el momento de la reflexión, de la duda, de la imaginación desatada.

Todo lo que nos lleve al conocimiento de cada uno de los códigos, la distinción de sus matices sonoros, la forma en que se comportan uno en presencia de los otros, la manera en que avanzan o se repliegan ante la postura acústica del otro. Porque este conocimiento va a favorecer evidentemente el acto de creación estética.

Nos queda en un gran borrón en este trabajo el abordaje de las técnicas de montaje, de utilización de todo ese aparato tecnológico que no es sinónimo de soporte de mensajes sino que "determinadores" de su forma.

Sin embargo adelantamos, no hay fórmulas, ni leyes matemáticas de combinación, de montaje, de producción. Viene en socorro del creador el escuchar los propios productos y los de los otros con sentido crítico, confiar en el criterio estético del receptor y recordar que ese criterio variará no sólo de cultura a cultura, sino que establecerá tantas diferencias como las de la geografía del país y la impronta de cada barrio.

Ayuda la organización, la disciplina, en la producción, la apertura mental además de la perceptiva que permita admitir que lo estético se asienta tanto en productos tradicionales como en los de *quiebre* y conocer entonces dónde se asienta la lógica de unos y de otros.

A la hora de las mediaciones este desafío del mensaje audio no se puede eludir. Tal vez sea imposible ofrecer recetas de producción estética, pero lo que sí intentamos durante todo este recorrido, es esbozar la posibilidad de concretarlo en el claro planteamiento de objetivos de producción, en investigaciones sistemáticas y continuas de las temáticas a tratar y, fundamentalmente, en un conocimiento profundo de la naturaleza de su lenguaje.

*Al hablar de comunicación audio, nos referimos a todos aquellos mensajes que son transmitidos radiofónicamente y a todos los que circulan fuera de ese circuito de comunicación. Conocemos las diferencias entre ambos sistemas y por ende las de la lógica de producción de unos y de otros fundamentalmente en su proyección estética. Su planteamiento es objetivo de otro trabajo.

Parte 3 –
Productos sonoros estéticos

Capítulo 10

El paisaje sonoro: como una canción

Germán Abraham

Si observamos el aspecto visual de una ciudad podemos sacar distintas conclusiones. Aquello que vemos, ese cuadro visual, habla por aquellos que viven en ese lugar. Es como una carta de presentación. Si, por ejemplo, vemos una ciudad en donde sus calles están sucias y la gente corre todo el tiempo, independientemente de las razones que lo causen, todos esos aspectos nos dicen cómo viven los integrantes de ese grupo humano.

De la misma forma, existe un cuadro sonoro de una ciudad. Todo aquello que los habitantes de una ciudad generan o producen sonoramente nos da información acerca de sus hábitos, su forma de vivir. La idea es que, como sociedad, somos lo que generamos y aquello que generamos habla por nosotros; es nuestra carta de presentación.

Tal como lo plantea Hildegard Westerkamp en "Bauhaus y estudios sobre el paisaje sonoro – Explorando conexiones y diferencias": "El sonido es la "voz" de una sociedad, de un paisaje, de un medio ambiente. Si comprendemos los significados del sonido comprenderemos lo que un lugar, una sociedad están diciendo acerca de sí mismos. Si comprendemos el comportamiento del sonido podremos oír cómo una sociedad se comporta en relación con su medio

ambiente. Si oímos nuestra propia audición, también podremos oír la manera en que nuestra propia producción de sonidos en la vida diaria influye sobre la calidad del paisaje sonoro.” (Westerkamp, 1994)

Siguiendo este planteo, el paisaje sonoro de un lugar es algo así como la “manifestación acústica de un lugar”, que da una sensación de pertenencia a quienes lo habitan. Westerkamp afirma además que la cualidad acústica de un lugar está determinada por las actividades y comportamientos de quienes viven en ese lugar. Por lo tanto, el paisaje sonoro de una ciudad es un reflejo o una proyección de sus actividades principales, sus conflictos sociales, situaciones políticas, sociológicas, tecnológicas, etc. En esta misma línea, José Luis Carles afirma que “cada cultura, cada sociedad, del mismo modo que produce una arquitectura propia, un lenguaje o un patrimonio musical, también elabora y selecciona con el paso del tiempo unas manifestaciones sonoras características diferenciadoras.” (Carles, 1989)

Paisaje Sonoro o Soundscape

Murray Schafer invita a que escuchemos el ambiente acústico como una composición musical, teniendo en cuenta que cada uno de nosotros tenemos responsabilidad en su conformación. Este autor plantea, en consonancia con Westerkamp, que los pueblos pueden reconocerse y distinguirse por sus paisajes sonoros. Sin embargo, desde la revolución industrial, hay cada vez más paisajes sonoros únicos que han desaparecido o “se han sumergido dentro de una nube de ruido homogéneo y anónimo que constituye el paisaje sonoro de las ciudades contemporáneas, con su omnipresente tónica: el tráfico.” (Schafer, 2006)

Schafer toma a la Revolución Industrial como un punto de inflexión, diferenciando a los ambientes sonoros pre y post industriales a través de los términos hi-fi (alta fidelidad) y low-fi (baja fidelidad). El ambiente preindustrial es un paisaje sonoro hi-fi, es decir, un medio ambiente en el

cual los sonidos no se superponen tan seguido y hay mayor diferencia de planos acústicos. Por otra parte, el ambiente postindustrial es un ambiente low-fi, en donde los sonidos con significado pueden ser enmascarados de manera tal que se produzca una reducción del "espacio auditivo" de los individuos.

Kendall Wrigthson en "Una introducción a la ecología acústica" explica que en los casos en los que el efecto es tan pronunciado que una persona no puede escuchar más los sonidos de sus movimientos o su voz, el espacio auditivo se ha reducido hasta encerrar al individuo, aislando al oyente del medio ambiente. "Si el enmascaramiento de los sonidos reflejados o directos es tan severo que un individuo no puede escuchar sus propios pasos el espacio auditivo de las personas se ha reducido por debajo de las proporciones humanas. Bajo condiciones tan extremas, el sonido se asfixia (no se escuchan ciertos sonidos) o bien los sonidos se funden y la información acústica se transforma en la anti-información: ruido." (Wrigthson, 2000)

Más allá de que como ciudadanos nos moleste el ruido del tránsito y el murmullo ensordecedor de la ciudad, y que sea necesario tomar conciencia de la polución sonora, pretendemos dejar una idea al lector de esta tesis: La necesidad de ampliar la visión que se tiene de la dimensión sonora de la realidad.

Todo el material propuesto hasta aquí no sugiere que una persona pueda explotar como lo haría una copa estimulada por el canto de María Callas, o como lo haría una célula cancerosa frente a los armónicos de un gong. Además del concepto transmitido en el audio, el paisaje sonoro como música, pretendemos también que quien lea este texto pueda reflexionar acerca de cuestiones como: a) Su propia producción de sonidos; b) El tipo de paisaje sonoro que contribuye a gestar; c) La idea de que las personas gestamos un ambiente sonoro "por defecto", al no tener conciencia de su importancia; d) La posibilidad de cambiar nuestra posición

frente a nuestra propia producción de sonidos; e) La idea, que por momentos parece de ciencia ficción, de que algo invisible como el sonido pueda tener efectos visibles en el mundo microscópico; e) Que el sonido influya en el hombre como integridad física-emocional-psíquica.

Hablemos ahora concretamente de este tipo de obras que fueron posibles gracias al avance tecnológico que permitió la grabación de sonidos para su posterior manipulación y reproducción. Los soundscapes o paisajes sonoros son obras compuestas en base a sonidos del mundo real, es decir, del entorno urbano o natural. Por los materiales que constituyen a estas obras y el uso que se hace de ellos, se ubica a los soundscapes entre la "música acusmática" y los reportajes y documentales artísticos.

Para introducirnos en el mundo de los soundscapes, estamos obligados a remitirnos a Pierre Schaeffer, creador de la "música concreta". Este músico francés se abocó desde 1948 a una dedicada investigación de los sonidos concretos con el objetivo de sistematizarlos para su uso en la composición. Dichos sonidos son, justamente, los que han compuesto gran parte de la materia prima de los autores de "paisajes sonoros" hasta nuestros días.

Otro aporte importante de Schaeffer fue el reconocimiento de los objetos sonoros como "realidades susceptibles de abstracción más allá del "cuerpo sonoro" que los generó". (Schaeffer, 1966)

Según Schaeffer, hay tres tipos de escucha de acuerdo a las intenciones del receptor:

1. *Escucha causal:* A partir del sonido, el receptor busca informarse acerca del origen material de aquel. Así, dicho autor habla de sonidos con causa humana, mecánica, o animal. Consideramos que podrían agregarse los sonidos con causa climática y/o natural.

2. *Escucha semántica:* Según Schaeffer, se trata de la utilización de un código o lenguaje para interpretar mensa-

jes. El ejemplo más claro es nuestro idioma: cuando hablamos con alguien nuestra mente se enfoca en el sentido, en la interpretación del mensaje y no en su sonido. Consideramos que, si bien en una conversación, nuestra atención se centra mayoritariamente en el sentido, el sonido de la voz de nuestro interlocutor también transmite un meta mensaje, siendo también así transmisor de sentido. Deberíamos agregar, que esta escucha semántica se da cuando ambos interlocutores utilizan el mismo código-idioma. De no ser así, al estar frente a alguien que habla en un idioma extraño, nos vemos excluidos de la posibilidad de interpretar el sentido. En dicho caso sólo nos queda centrarnos en el sonido.

3. *Escucha reducida o restringida:* Se caracteriza por el interés en el sonido mismo, en su forma, sin que nos importe su causa. Según Schaeffer, este es el método para acceder a los objetos sonoros. La grabación de los sonidos para luego reproducirlos aislados de su contexto primario nos da la posibilidad de experimentar la escucha reducida. El secreto está en la repetición

¿Cuál es la importancia de la escucha reducida como técnica?

Mi composición vacila entre dos partidos: secuencias dramáticas y secuencias musicales. La secuencia dramática compromete a la imaginación. Se asiste a acontecimientos: salida, parada. Se ve. La locomotora se desplaza, la vía está desierta o atravesada. La máquina sufre, sopla... antropomorfismo. Todo eso es lo contrario de la música. No obstante, he conseguido aislar un ritmo, y oponerlo a sí mismo en un color sonoro diferente. (...) Ese ritmo puede muy bien permanecer largo tiempo sin cambio. Se crea así una especie de identidad y su repetición hace olvidar que se trata de un tren. ¿Tenemos ahí una secuencia que podemos calificar de musical? Si extraigo un elemento sonoro cualquiera y lo repito sin ocuparme de su forma, pero haciendo variar su materia, anulo prácticamente esa forma, pierde su

significación; sólo su variación de materia emerge, y con ella el fenómeno musical. Todo fenómeno sonoro puede pues ser tomado (como las palabras de un lenguaje) por su significación relativa o por su sustancia propia. En tanto que predomine la significación, y que se juegue sobre ella, hay literatura y no música. ¿Pero cómo es posible olvidar la significación, aislarla en sí del fenómeno sonoro? Dos operaciones son previas: distinguir un elemento (escucharlo en sí, por su textura, su materia, su color). Repetirlo. Repetid dos veces el mismo fragmento sonoro: no hay ya acontecimiento; hay música. (Schaeffer, 1990)

Tal como lo plantea Schaeffer, podemos encontrar dos tipos de secuencias: dramáticas y musicales. Las secuencias dramáticas se corresponden con la escucha causal y la escucha semántica. Por ejemplo, podemos oír la secuencia (dramática) de un tren frenando. No hay nada más que un tren frenando y así es como se supone que debe interpretarlo el oyente. En este caso, el emisor de la secuencia propone una escucha causal al receptor.

Otro ejemplo: Oímos a una persona decir "Hola, buenos días". Dicha secuencia dramática, por convención, es interpretada en función de su significado: Es un saludo (escucha semántica). En este caso no tomamos en cuenta la dimensión de meta mensaje (cuestiones que tienen que ver con la información que se transmite a través de la pronunciación de las palabras, información kinésica, etc…).

Según Schaeffer, podemos convertir una secuencia dramática en una secuencia musical. Tomemos el clásico ejemplo del tren: Oímos el desplazamiento del tren sobre los raíles. A esta secuencia dramática puedo aislarla de su contexto y repetirla un gran número de veces. Comenzamos a detectar el ritmo de la secuencia, su textura, su color, su musicalidad. Mediante la repetición deja de ser un tren desplazándose (secuencia dramática) para ser un sonido en sí mismo con musicalidad propia (secuencia musical). La escucha reducida consiste en despojarnos o trascender las estructuras mentales que hacen que interpretemos ese

sonido como un tren. Desde la escucha reducida no hay acontecimiento (desplazamiento del tren sobre los raíles) sino música. Entonces, una misma secuencia es dramática, y musical en potencia. La diferencia está en la intención de quien crea el mensaje y de quien lo interpreta.

Estas consideraciones conceptuales y metodológicas de Schaeffer han sido fundamentales tanto para el arte radiofónico como para todo el movimiento de los soundscapes.

La música nos rodea

A su vez, según afirma José Iges en "Soundscapes: Una aproximación histórica", el movimiento de los soundscapes tiene como base las consideraciones y actividades que R. Murray Schaeffer realizó a comienzos de la década del '70 sobre el medio ambiente sonoro. Este canadiense buscó investigar los objetos sonoros para aislarlos y clasificarlos. Dicho compositor y pedagogo musical buscaba "ordenar el entorno sonoro" desde el punto de vista de una ecología sonora combinada con una concepción estética. (Iges, 1997)

Cuando Murray Schaeffer habla de "estética acústica" sugiere que consideremos al mundo que nos rodea como una composición que se despliega frente a nuestros ojos ininterrumpidamente. Schaeffer se diferenció de sus contemporáneos por su preocupación fundamental por el entorno acústico, al cual denomina "paisaje sonoro". Más allá de lo estrictamente acústico y del rol estético de los sonidos, la propuesta de este compositor apuntaba a destacar la función social del entorno acústico. (Schaeffer, op cit.)

Además, otorgaba mucha importancia al problema de la polución sonora y la responsabilidad de cada persona frente a dicha situación. El objetivo último era la lucha por una mejor calidad de vida. Como pedagogo, Schaeffer proponía a través de algunas de sus obras una "limpieza de los oídos" y sus ejercicios "tienden al desarrollo de la sensibilidad y la conciencia para paliar los efectos de una sociedad cada vez más fría y deshumanizada."

Podemos reconocer tres tendencias diferentes con respecto a los soundscapes. En la primera encontramos a los seguidores más o menos directos de la postura de Murray Schafer. En la segunda tendencia se ubica a aquellos que trabajan con un enfoque más desprejuiciado: Se mezclan los sonidos del entorno sonoro con elementos poéticos, documentales o de reportaje. En otros casos, incluso se llevan a cabo "puentes sonoros" entre diferentes entornos sonoros, logrando así un nuevo "paisaje acústico". Dentro de esta tendencia podemos ubicar a Bill Fontana. En su CD "Puente sonoro Colonia – San Francisco" ('87), este estadounidense fusionó en vivo sonidos obtenidos en el Golden Gate y en las vías ferroviarias de Colonia. Por último, en la tercera tendencia, se ubican los artistas sonoros que toman al entorno acústico como un sintetizador. De esta forma, el compositor dispone de una amplia paleta de sonidos con la cual crear. Los sonidos son manipulados electrónicamente y combinados, de forma tal que, luego de realizado el montaje, pierden su referencialidad con el entorno del que proceden. Dicha manipulación responde a la intención del compositor. Dentro de esta línea más nueva podemos ubicar al español Francisco López.

Arte sonoro

Según Haye, "el arte se manifiesta cuando los textos sonoros amalgaman materiales amasados con la especificidad de lo estético y cuando se obtienen mensajes expresivos a partir de atributos como la multisensorialidad, sinestesia, registro de los relieves, principio de visibilidad, criterio cinemático y verosimilitud." Según este autor, la actividad central del arte consiste en expresar emociones, posibilidad que el lenguaje audio nos permite a través de la combinación de sus elementos. (Haye, 2004)

Tratar de definir qué es exactamente el arte sonoro es sumamente difícil, dada las características de este campo relativamente nuevo. Según Rocha Iturbide, "toda

manifestación del arte que utiliza el sonido como principal vehículo de expresión puede decirse que está relacionada con el arte sonoro" En otro texto titulado "El Arte sonoro en México", el autor citado se explaya en la búsqueda de una descripción más exacta, afirmando que "si podemos aceptar la premisa de que experimentar con el sonido e interactuar con otras maneras de hacer arte, es arte sonoro, entonces podemos encontrar varias formas de realizar y construir en este lenguaje (...) Estas distintas formas de trabajar con el elemento sónico se traducen en poesía sonora, radioarte, música electroacústica y electrónica, música experimental, paisaje sonoro, escultura sonora, instalación sonora, acciones sonoras, intermedia, etc." (Rocha Iturbide, 2005)

Lo que hoy llamamos arte sonoro es el fruto de todo un proceso y una historia de búsquedas artísticas. A principios del siglo pasado, los movimientos vanguardistas Dada y Futurista produjeron una disolución de las barreras entre diferentes disciplinas artísticas, y los ruidos y los sonidos de la vida cotidiana comenzaron a utilizarse como elementos expresivos. Si algo caracteriza al campo en cuestión, es la vaguedad en cuanto a límites entre las disciplinas:

Hoy en día nadie cuestiona el indiscutible acercamiento entre los distintos lenguajes de expresión. Vivimos una época de anti-especialización en la que los artistas de distintas disciplinas se ven forzados a entrar en comunicación para enriquecerse mutuamente. La conciencia del mundo sonoro que nos rodea ha avanzado a pasos agigantados, gracias a personajes debeladores como el polifacético artista John Cage, y a importantes movimientos de vanguardia tales que Fluxus, que llevaron hasta sus últimas consecuencias al paradigma Arte = Vida.

Entre las manifestaciones artísticas que entran dentro del arte sonoro, Rocha Iturbide distingue la escultura sonora, la instalación sonora y el audio arte. Una escultura sonora es, como su nombre lo indica, una escultura que suena; puede

tratarse, por ej., de instrumentos musicales tradicionales o de instrumentos construidos con expresas cualidades estéticas que además pueden producir una amplia gama de ruidos. Este tipo de obras nacen preponderantemente de las artes plásticas. Una instalación sonora es un espacio físico que ha sido intervenido con objetos que emiten sonidos como, por ejemplo, una habitación con numerosos parlantes ubicados en diferentes lugares. El audio arte, categoría en la que encuadramos a nuestro producto, difiere de los dos tipos de obras expuestas anteriormente, por su carácter unisensorial.

La expresión más abstracta dentro del campo del arte es probablemente la obra sonora que no se vale de ningún elemento visual para su representación. Desde la aparición del fonógrafo, de la radio, y de otros medios tecnológicos de reproducción sonora, ha habido artistas que se han interesado en crear obras de arte puramente auditivas. Estas obras pueden estar cercanas al mundo de la música, o pueden tener que ver simplemente con la expresión de ideas a través del sonido (obras de arte de carácter conceptual). Muchas de estas obras han sido concebidas para ser transmitidas por la radio, y otras de ellas para ser publicadas en discos de vinil, discos compactos o casetes. El término de audio arte surgió recientemente para poder darle cabida a este tipo de manifestaciones que no pueden ser catalogadas como música, radio novela, radio teatro, etc. (Rocha Iturbide, op cit.)

Si algo caracteriza entonces al campo del arte sonoro es su cualidad de campo amorfo e indefinido en cuanto a límites. Estas características hacen que dicho campo pueda agrupar las obras alternativas dentro de las bellas artes. “La necesidad del sistema imperante por definir y encasillar la actividad artística seguirá produciendo desadaptados, outsiders y creadores nómadas que tal vez nunca encuentren un hogar propio (...).” (Camacho, 2006)

La reflexión que dejamos para el final y que también está presente en el planteo del autor citado, es que quizás

no sea lo más conveniente buscar demarcar rígidamente qué es arte sonoro y qué no. La razón es que podría estar ahogándose una fuente de creatividad y de expresión tan rica que, quizás, podría dar lugar a un nuevo campo en el arte. Además, el auto cuestionamiento permanente dentro de este campo colabora para que no se convierta en una disciplina estancada en patrones rígidos y estandarizados.

Capítulo 11
El feature radiofónico: estética y realidad

Melanie Niemiec

> "El feature ama a la radio como un continente siempre por descubrir, espacio libre y libre movimiento de inspiración e ideas. Vive salvajemente, se rehúsa a ser definido por el mero contenido o forma de un programa. Entiende a la radio como una oportunidad para hacer coincidir las bondades de una persona y un medio. Es una expresión de vida y habilidades."
>
> (Peter L. Braun , 2007)

José Iges crea una clasificación tripartita de la amplia gama de géneros artísticos radiofónicos de acuerdo al modo de producción de los mensajes. (Iges, 1997, p. 41)

Narrativo-textuales	Musicales	Mixtos o híbridos
Radiodramas Reportajes artísticos Documentales artísticos	Música concreta Música electrónica Ópera radiofónica Collage sonoro Soundscape	Feature Nuevo Horspiel Poesía sonora o text sound composition

En la tipología de géneros narrativos-textuales, Iges ubica al Documental para referir a las propuestas periodísticas interesadas en contar la realidad.

Existen diferentes definiciones sobre el documental radiofónico, inclusive algunas totalmente contrapuestas. Es posible que estas contradicciones teóricas se presenten en parte porque este es un formato que permite múltiples posibilidades de tratamiento de los hechos a través de distintos recursos de investigación, producción, recolección de datos y sobre todo permiten un amplio margen para el tratamiento del lenguaje radiofónico, que admite la exposición del tema contando con variables creativas y expresivas que es muy difícil lograr en otro tipo de producciones.

Iges marca una línea artística con privilegio de la estética como estrategia para lograr la conmoción, sensibilización y hasta la concientización del receptor sobre temas que afectan su entorno y le atañen. Este interés en el aspecto estético está contenido en el término inglés *feature* que recuperamos en el sentido que propone Rincón: la historia busca la forma óptima para ser contada. (Rincón, 2015)

Hay común acuerdo en entender al feature como "un género acústico que documenta la realidad de forma artística con base en el registro directo de los ambientes y testigos originales, así como en la construcción estética de todos los elementos sonoros en la que se pueden emplear recursos dramáticos, sin alterar la veracidad de los hechos." (Lechuga Olguín, 2015) Se considera, entonces, que el documental es un tratamiento creativo de la realidad. El comunicador que realiza documentales, no sólo es investigador periodístico, sino que deja ver su perspectiva mediante el audio y el manejo creativo de sus elementos radiofónicos. Así la información se presenta más cercana a sensaciones y reflexiones en los oyentes.

El documental es el formato radiofónico que más estilos integra y que más libres nos permite ser como productores. Pudiendo combinar entrevistas, archivos, música, paisajes sonoros, teatralizaciones, efectos y muchas opciones

más, el documental radiofónico se convierte en una forma dinámica y llevadera de contar la realidad a través del lenguaje sonoro.

Las imágenes no son sólo propiedad de lo audiovisual. En el formato sonoro también es posible "ver" infinidad de cosas, ya que una parte de ellas las crea el productor, cuando mezcla los elementos del lenguaje sonoro, y las completa el oyente con lo que puede imaginar gracias a su acervo del conocimiento y vivencias propias. (Gutiérrez, 2013)

Existen variados tipos de documentales radiofónicos. Camila Gutiérrez, en un artículo para el Centro de Producciones Radiofónicas CEPPAS , nos señala tres: el documental narrativo, en el cual el narrador tiene mayor peso; el documental dramatizado, en donde la temática se apoya en diálogos que recrean los hechos; y el retrato sonoro, que cuenta una historia, tema o hecho, sin necesidad de usar al narrador. Esta última clasificación es la que más se relaciona con el documental sonoro, porque los elementos radiofónicos combinados de una manera estética y coherente, logran mucha más llegada a la sensibilidad del oyente.

El documental sonoro tiene muchas posibilidades de estar cerca del arte, de lo emocional, trabajando de la manera más ingeniosa las posibilidades que nos ofrece el medio. (Gutiérrez, op cit.)

Como dijimos que las imágenes no son propiedad audiovisual, en el documental sonoro no debemos relatar sino mostrar. Crear ambientes, escenas, apelar a la memoria emotiva, a la empatía. Crear con efectos, música, silencios y palabras,

Pero, ¿qué mostramos? Mostraremos hechos e historias, cosas que quedan en la memoria del oyente y que lo interpelan aún luego de finalizado el audio. Con esto sentamos una posición, visibilizar algo que la sociedad debe conocer. (Gutiérrez, op cit.)

Pablo Ramos afirma que el documental "es una forma de comunicación que va más allá de la mera presentación de los hechos compilados. Pero para esto debe haber

un propósito social en la utilización de la tecnología, a fin de hacer posible el impacto comunicativo" (Ramos, 2008). Sostiene que es un formato valioso, que enuncia hechos con un propósito bien definido y orientado a empezar un proceso que genere una acción pública que influya o modifique aspectos y/o personas que reproducen un orden social injusto. "El documental es una forma radial creativa en la que se trata un tema único, utilizando una, varias o todas las técnicas radiofónicas, con el énfasis puesto en los acontecimientos reales y la gente real que, en lo posible, nos cuente sus propias experiencias reales." (Ramos, op cit.)

El feature permite jugar con diferentes instrumentos radiofónicos y combinarlos de modo tal que el producto sea sensibilizador y concientizador, con momentos artísticos, sin perder información pura que aparece directamente de la voz de los protagonistas. Este formato actúa como formador del oyente, y contiene las tres formas de expresión periodísticas entrelazadas: la información pura, la interpretación y la opinión. En algunos casos la opinión puede quedar implícita en la interpretación que el autor hace del tema. El documental además es un género que no debe responder a la urgencia ni a la instantaneidad, y por ende puede profundizar y permitirse jugar en su producción.

La estética no es al azar. Necesita sustentarse sobre una investigación sólida y una creatividad de la construcción sonora. Este momento nos permite poner en relación los propósitos intelectuales y emocionales. Ramos nos propone humanizar las historias y los hechos que relatamos, mediante el arte de combinar sonidos para que la comunicación no sea sólo información. (Ramos, op cit.)

En relación a la duración del feature, Lechuga Olguín recoge los siguientes datos en su publicación El documental sonoro: una mirada sobre América Latina : "En cuanto a la duración de un radio feature, se puede decir que no tiene un parámetro temporal definido". (Lechuga Olguín, op cit.) Sin embargo, algunos productores fijan propiamente un

tiempo específico para controlar la cantidad de información que se quiere mostrar. Patrick Conley (2007), periodista e historiador alemán, en su definición técnica sobre este género radiofónico menciona la duración promedio que tiene en Alemania: 'Técnicamente hablando, es una producción elaborada de 30 a 60 minutos proveniente de un campo semántico relacionado con el radio drama, que puede contener todos los elementos del sonido original (entrevistas) y textos de autor (escritura épica o escénica), desde el ruido hasta la música.'

En Europa el feature puede tener una duración de entre 30 y 55 minutos. Sin embargo, la International Feature Conference, en su colección de los mejores radio features internacionales de los últimos 30 años, presenta obras que varían de los 46 segundos a los 21 minutos, independientemente del año de producción [...]" (Lechuga Olguín, op cit, p. 102)

El feature tiene como objetivo transmitir mensajes que cumplan una función sensibilizadora y concientizadora en primer lugar; apelativa en el sentido de interpelar el acervo de conocimiento del oyente sobre ese tema y su reflexión posterior. El mensaje que se quiere transmitir es ante todo social y político. El género es una construcción social y por ende no está exento de la política, tomando por "política" la definición de la RAE que sostiene que son "orientaciones o directrices que rigen la actuación de una persona o entidad en un asunto o campo determinado."

El texto lingüístico se articula en el lenguaje radiofónico como código prevalente, va acompañado de música y efectos, pero éstos sólo como fondo. Revela un nivel de lenguaje cotidiano, ya que uno de sus objetivos es no ser lejano al oyente; poder traer las temáticas que no son tratadas a menudo, lo más personales posibles, cercanas, familiares.

Ubicado dentro del género periodístico, el documental radiofónico o feature es una confluencia del estilo periodístico y literario.

Formatos sonoros artísticos

La preocupación de utilizar el sonido como un medio de expresión artístico no es novedosa. Rescatamos a continuación una propuesta de la investigadora ecuatoriana Mayra Estévez Trujillo (2008) que intenta sintetizar las principales características de los productos sonoros artísticos entre los cuales se encuentra el feature:

"Poesía sonora: un arte que se vale de la radio para crear una especie de performance en la que participan la música, el ruido y el teatro en la representación escénica y el dibujo en la representación grafica del guión. La intención de este género es buscar el contra punto entre palabra y sonidos (música, atmósferas) en un creciendo de improvisación vocal y musical. Susana González Aktories, Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas, (CONACULTA, 2012) sostiene que "el poema sonoro se basa no en lo que se dice, sino en cómo se dice. Fue muy explorado por los poetas dadaístas, siendo una expresión que puede dividirse en poemas de habla, poemas fonéticos, poemas de representación y poemas intersigno, que involucran elementos multimedia".

Acrobacia de voz (Sprechgesan): canto hablado; se trata de una deformación alucinada del canto y de la palabra, en un desorden continuo de sus acentos o en una grotesca interpretación de los mismos.

Radiodrama / Película sonora: desde el origen más clásico de la radio-novela en donde el teatro tuvo su asidero como forma adaptable al sonido, emerge el radiodrama como una forma que se desplaza al uso de teorías dramáticas de la cinematografía: sintaxis (planos). Bajo la sustitución de la imagen por el sonido.

Paisajes sonoros: tiene que ver con el sonido concreto, es decir, real de los lugares. El paisaje sonoro surge, como concepto y práctica a partir de la preocupación de la

contaminación sonora y acústica así como de los cambios ocasionados a los medio ambientes sonoros. R. Murray Schafer fue pionero en investigar sobre el deterioro del medio ambiente sonoro en la sociedad moderna lo que lo llevó a realizar el proyecto Paisaje Sonoro Mundial a comienzos de los años 70. El trabajo consistió en documentar ambientes acústicos, tanto funcionales como disfuncionales, y generar una conciencia pública sobre la importancia del paisaje sonoro, apelando directamente a la sensibilidad auditiva del individuo. "Estamos rodeados de sonidos que conforman nuestro cotidiano, que recrean situaciones de nuestras vidas, que nos llevan al pasado y nos traen al presente, somos parte de un ambiente sonoro. El sonido es la voz de una sociedad, de un paisaje, de un medio ambiente", afirmaba Shaffer (1988).

Radioarte: Podríamos establecer como radioarte la combinación y montaje de sonidos, palabras, voces, ruidos electrónicos, que mediante la composición se organizan bajo una o varias premisas, que organizadas se transmiten dentro de la radiodifusión. Ricardo Haye (2004) considera a la radio como un medio mucho más expresivo que un simple transmisor de información o portador de cultura, y que es precisamente su condición de medio de expresión lo que cautiva nuestra atención. Para Haye la radio no puede aceptarse solamente como un medio para obtener fines de distracción, educación, información sino que está preparada para que sus productos expresen emociones, siendo ésta la actividad central del arte.

Documental sonoro o Feature: acercarse y tratar de una manera artística los temas sociales, antropológicos, ecológicos, políticos, culturales, es el objetivo del Documental Sonoro ó como se conoce, Radio Feature. Bajo la dramaturgia documental, el documental implica la selección y montaje de atmósferas y testimonios. Al ser el testimonio el elemento dramático e hilo conductor del Documental Sonoro, es

exigencia de esta modalidad jugar con el mayor número de polifonías sonoras: voces, paisajes sonoros, atmósferas.

Música electroacústica: luego de las exploraciones sonoras que hicieron las vanguardias europeas del siglo XX emerge la música electroacústica como la mezcla entre los sonidos registrados por los aparatos de reproducibilidad tecnológica y los sonidos producidos electrónicamente. Actualmente la música electroacústica opera entre la agrupación de la electrónica, la música en cinta y la combinación de sonidos y atmósferas naturales, más los sonidos originados por programas digitales y de computación.

Noise: noise, ruido en inglés, una especie de música desobediente, es decir aquella que no se articula a ningún tipo de canon musical con base en la armonía y el ritmo, produciendo una otra música no deseada, en base a la combinación y manipulación de los ruidos de las maquinas, la voz humana, los silbidos, etc., a modo de feed-back (retornos).

Música concreta: es la composición y transformación de sonidos grabados mediante una organización rítmica y tímbrica.

Objeto sonoro: es una forma de representación del sonido, construido mediante leyes acústicas, físicas y arquitectónicas, con la utilización de las tecnologías radiofónicas y sonoras como grabadoras, amplificadores, micrófonos, etc.

Escultura sonora: No todas las obras de escultura sonora utilizan el lenguaje radiofónico como soporte de circulación. También se exhiben como cualquier muestra artística, donde el espectador puede intervenir tocando los instrumentos, descubriendo sonoridades. Se trata de obras que contienen o emiten sonido y que están basadas en una concepción objetual de la escultura, es decir, obras transportables y de emplazamiento independiente del lugar.

Instalación sonora: la instalación in situ es la instalación per se, aunque existen instalaciones que se pueden adaptar a distintos espacios, en este sentido la escultura y la instalación sonora, son obras intermedias y se comportan como expansiones de la escultura y de la instalación". Cabe agregar a esta definición la importancia del "espacio" intervenido, el cual repercutirá en el sentido y en el fin mismo de la obra ya que no es lo mismo una sala con un público masivo que una casi vacía. La obra será diferente, las ondas sonoras pueden repercutir en el público, nuestro cuerpo interacciona con el sonido, resonando, reverberando". (Estevez T., 2008)

Capítulo 11
Radio Negra
Narración en un espacio y tiempo acústico

Susana Sanguineti

La Radio Negra comenzó a fraguarse en 1984 cuando la potencialidad de creación de los alumnos de la Escuela de Ciencias de la Información hoy Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Córdoba, y luego los del Departamento de Comunicación Social de la Universidad Nacional de Río IV, se demostró claramente, en las prácticas desde las cátedras, en las cuales se insistía en el relato de historias breves que rompían el discurso tradicional. Se vislumbró desde ese momento que esos productos audios debían ser escuchados fuera del circuito radiofónico y en condiciones especiales de audición.

Luego la idea fue creciendo hacia espacios extra universitarios en cuanto al planteamiento de escucha y la intención de resoluciones estética por parte de sus creadores fue objetivo fundamental.

Hoy, y desde hace unos años, podemos decir que la Radio Negra es un espacio de audición, un tiempo y lugar sólo para narrar, sólo para escuchar.

Se enfrentan en todas y en cada una de sus obras todos los códigos que intervienen en el mensaje audio: la palabra, la música y los ruidos, unidad acústica potencialmente estética por su misma naturaleza, con musicalidad de tonos, timbre e intensidades en sus tres manifestaciones.

Esos tres códigos, conjuntamente con la especial lógica del soporte técnico responden en el plano del sentido como series superpuestas que transmiten narrativamente el mensaje global que se pretende estético.

Pero ¿podemos realmente hablar de una narración desde la estructura tradicional cuando lo que estamos planteando es una narración con un entramado sonoro donde no siempre es la palabra la que prima en la composición y sabiendo que desde los otros códigos se puede describir, crear atmósferas pero que la narración les es esquiva?.

Empecemos entonces haciendo alusión a los géneros discursivos y recordemos a Bajtin cuando afirma que "son enunciados que el uso de la lengua elabora en cada esfera, y que hacen posible el entendimiento del sentido" (Bajtin, 1985). A esos géneros discursivos Bajtin los clasifica en primarios y secundarios. Los primarios son formas cotidianas de comunicación. En estos géneros primarios agregamos nosotros, hay como una simultaneidad entre pensamiento y verbo. Pareciera que el pensar y el decir se dieran casi al mismo tiempo.

Los secundarios, basándose en los anteriores, son una forma más compleja de comunicación, son elaboraciones que terminan plasmándose en la escritura.

Claro que Bajtin se refiere específicamente a la literatura. Dicho así pareciera que no tenemos nada más que hablar ya que nosotros estamos encarando la posibilidad de explicar, definir una narración sonora y pareciera que el planteo de Bajtin no nos diera salida al nuestro.

Pero vamos a ser extensivos en el planteo bajtiano y a preguntarnos si estamos hablando de una forma discursiva primaria. Podríamos decir que sí. Porque pareciera que esas historias que contamos a veces solo con sonidos inarticulados fueran una forma muy cercana a la de una cotidianeidad casi primitiva de comunicación.

Pero también se trata de series sonoras encadenadas formando tramas narrativas complejas donde se conjugan todos los códigos del lenguaje audio. Y ahí estaríamos ha-

blando de un género discursivo secundario.

Entonces, aventurándonos a equivocarnos diríamos que estos discursos sonoros son géneros discursivos secundarios sin duda, pero que a veces nos retrotraen o nos remiten al otro discurso, al de nuestra cotidianeidad o al de nuestras fantasías formuladas en voz alta. Es difícil hablar de narratividad al menos en la forma tradicional: de narrador, personajes, acción, marco, historia, trama o argumento…

Existe un problema, sí, -me inclino más a llamarlo tema-, sin el cual el relato no existiría. Pero, ¿existe un planteamiento inicial?, ¿se especula sobre quién es el personaje, qué le ocurre y porqué?, ¿existe acción? y ¿dónde y cómo se desarrolla?.

Todas estas preguntas que nos hacemos y que sería muy útil contestar si intentamos rendir cuenta de la narratividad de nuestros relatos, no son de fácil respuesta.

Si tomamos como ejemplo la creación del personaje en una historia tradicionalmente narrada, podríamos decir que sus características determinan la acción y que a través de esta el personaje va siendo revelado. El escritor crea, describe con minuciosidad al personaje, lo hace hacerse cargo, por el perfil trazado, de las vicisitudes de la acción.

En estas *Pequeñas historias apasionadas* de la *Radio negra* el personaje está presente en la voz del narrador, o de alguien que se convierte en personaje, por obra de la primera persona y revive otro personaje en el relato. Pero no hay descripción consistente, ni rasgos de personalidad que determinen la acción del argumento.

La trayectoria es demasiado corta para que esta condición narrativa pueda producirse. Y sin embargo en alguno de los relatos el creador de la obra sonora pareciera conocer tanto a sus personajes que lo refleja solamente con las entonaciones, los silencios y el tono haciéndolo creíble, manteniendo en la brevedad de la historia su consistencia. Otras veces el personaje solo está insinuado por ciertos efectos unidos a la atmósfera creada por la música.

Estos personajes, cuando existen como tal, aparecen a veces en marcos muy precisamente detallados y en otras el lugar es aquel que el receptor crea a través de la historia que los sonidos le dibujan.

Muchas veces se sabe muy bien qué le ocurre al personaje pero el por qué le ocurre nunca está dicho y son las atmósferas musicales las que presentan alternativas sujetas a la interpretación del que escucha. Más que un desarrollo o un final abierto es casi una negativa de narración explícita que lleva a interpretaciones y cerramientos múltiples por parte del receptor.

Hay un intención manifiesta de introducir al escucha en un relato, pero no existen presentaciones ni desarrollos ni desenlaces al menos que forcemos el análisis. Sin embargo en esas historias pasa algo y por eso son historias.

Estas narraciones basan su efectividad no sólo en el ajuste estricto y meticuloso del montaje sonoro sino en la selección minuciosa de cada sonido y de cada palabra para lograr una síntesis narrativa estética cargada de sentido. Podríamos agregar que también en la capacidad del receptor para plantearse la historia con los fragmentos sonoros que la pieza le brinda.

En *Pequeñas historias apasionadas* hay historias que parecieran dar pie a la que sigue. Y otras que podrían ser continuación de la anterior. Podría ser, sólo si el receptor lo interpreta de esa forma. Pero sea así o se interpreten como piezas sueltas de un reloj desarmado, siempre cuentan algo unitariamente y en la totalidad de la obra.

Hay un hilo narrativo incuestionable que es el amor, el dolor, la muerte y en cada tramo el discurso se resuelve de formas distintas.

Sólo en aquellas donde el código lingüístico lleva sobre sus espaldas el peso del relato podemos hablar de un esbozo de argumento, de una narración al estilo tradicional. Pero son las menos. Sin embargo es a veces la palabra en su oralidad la que rompe el método tradicional de la estructura

narrativa y plantea la trama por fuera del sentido lato de la palabra.

Podemos decir entonces que estas pequeñas historias rompen con el relato tradicional o, más bien que proponen otra forma de narrar.

El que las concibe las piensa, digamos así, más que como un argumento, como un tema a desarrollar a través de los sonidos y es en la misma creación que van tomando forma, van adquiriendo cuerpo de narración. Las situaciones sonoras invaden al realizador y el plasmar esos temas que a veces surgen recurrentemente se presenta como una necesidad visceral por un lado, pero también como un requerimiento de mostrar estéticamente, de compartir con el otro, en un marco que le propicia la concepción de la Radio Negra, esas historias vivenciales propias o de los otros, esos fantasmas que surgen en fantasías individuales o colectivas.

La instancia de realización de las obras sonoras dentro de la Radio Negra no escapa a la de cualquier obra estética: pintura, música o literatura. Es reunir en el mismo momento la inspiración creativa con la creación misma. Es una marea de sonidos que responden a una temática planteada o que generan otra en la búsqueda. Los temas, surgen en otros contextos distintos al de la realización sonora, Pero las imágenes que despiertan en el creador superan muchas veces cualquier temática planteada y cualquier situación narrativa que se pretenda someter a los marcos ordenados y prolijos de un argumento preconcebido. Se plasma la idea de la única e irrepetible forma en la que la va concibiendo el creador en el preciso instante de crearla.

Hoy, intentamos poner a prueba nuestra propia concepción sobre la narratividad sonora. Pero todos sabemos que con los buenos intentos llevados a papel y tinta se podría empapelar el camino del cielo al infierno.

Bibliografia

Capítulo 1: El sonido

ALEGRÍA, Mónica P., BOSACK, Alejandro S. y otros, "*Química I. Sistemas materiales. Estructura de la materia. Transformaciones químicas*", Bs. As., Ed. Santillana, 1999.

BALSEBRE, Armand, *"El lenguaje radiofónico",* Madrid, Ed. Cátedra, 1994.

BARDERI, Ma. Gabriela, FERNÁNDEZ, Eduardo M. y otros, *"Ciencias Naturales y Tecnología 1"*, Bs. As.Ed. Santillana 1995.

BENENZON, Rolando O., *"Musicoterapia y Educación",* Bs. As., Ed. Paidós. 1971.

BORN, Max, *"El inquieto universo"*, traducida al castellano por Mario Bunge, Bs. As., Ed. EUDEBA, 1974.

BOIDO, Guillermo y MAIZTEGUI, Alberto P., *"Física Elemental"*, Bs. As., Ed. Kapelusz. 1981.

CAMPBELL, Don, *"El efecto Mozart"*, traducción Néstor Latrónico, Revista UNO Mismo, sin datos año y número.

CARLES, José Luis, *"Identidad sonora urbana",* en http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/carles.html

COLAZO, Pablo, y otros, *"El cuerpo humano, Fascículo 14: Los sentidos"*, Col. Billiken, Bs. As., Ed. Atlántida. 1993.

COLOMBO, Eduardo, *"El ruido y su efecto contaminante"*, Revista de Ingeniería, Tecnología y Futuro del Colegio de Ingenieros especialistas, Nº66, Córdoba, Diciembre de 2006.

Comunicado–Invitación del CMT Centro de Música y Tecnología – Escuela SCD: http://www.cmt.cl/tallerelectro2.htm .

COPELAND, Darren, *"Diez Preguntas a un Oyente"*, en http://

www.eumus.edu.uy/ps/txt/copeland.html
CURIEL, Fernando, *"La telaraña magnética"*, Colección Alfonso Reyes No. 3. México, Ed. Oasis, 1985.
EMOTO, Masaru, *"Los mensajes ocultos del agua"*, Bs. As., Aguilar, Altea, Taurus Alfaguara, 2007.
ESCUDERO, Pilar, LAUZURICA, María Teresa, y otros, *"Físico – Química"*, Bs. As., Ed. Santillana, 1996.
GAYNOR, Mitchell L., *"Sonidos que curan"*. Traducción: Andrea Morales, Barcelona, Ed. Urano, 2001.
GERARD, Hernán y CASALS, Alejandra (compiladores), *"Apuntes de Curso de Sonido"*, UNC, Córdoba. 2006.
GIL, César y MUÑOZ, José J., *"La radio: teoría y práctica"*, Madrid, IORTV. 1994.
HABER-SCHAIM, Uri, CROSS, Judson B., y otros, *"FÍSICA PSSC"*, Barcelona, Ed. Reverté 1974.
HAYE, Ricardo M., *"El arte radiofónico: algunas pistas sobre la constitución de su expresividad"*, Bs. As. Ed. La Crujía. 2004.
HAYE, Ricardo M., *"Sobre Radio y Estética. Una Mirada desde la Filosofía del Arte"*, en http://www.infoamerica.org/teoria_articulos/haye1.htmHEMSY de Gainza, Violeta, *"Pedagogía Musical, dos décadas de pensamiento y acción educativa"*, Bs. As., Ed. Lumen. 2002.
IGES, José, *"Soundscapes: Una aproximación histórica"*, en http://www.sonoscop.net/sonoscop/soundscape/igess.html.
IGES, José, *"El arte radiofónico como expansión del lenguaje radiofónico"*, en http://www.uclm.es/artesonoro/oloboiges.html.
KORNBLUM, Néstor, *"Asociación de Terapia del Sonido"*, en www.harmonicsounds.com/spanish/assoc.html.
KORNBLUM, Néstor, *"El poder curativo del sonido"*, Portal de The Association of Sound Therapy and Harmonic Studies: www.harmonicsounds.com/spanish/article_01.html .
MARZAL FELICI, José Javier, *"Apuntes sobre radiofonía"*, en http://apolo.uji.es/asignaturas/documentos/apuntes_sobre_radiofon_a_3_.doc.
MAYA, Sarita, *"Resonancia Armónica o Sonoterapia"*, Revista Medicina Alternativa, en http://www.holistica.com.mx/sonoterapia/revistasalud.pdf.
MENDEZ, Conny, *"Metafísica 4 en 1"*, Colección Metafísica, España, Bienes Laconica C.A. 1998.
MUKAROVSKI, Jan, *"El lugar de la función estética entre las demás*

funciones", sin datos de edit., traductor, ni año.

MURO, Antonio F., *"La clave de la salud está en el agua"*, entrevista a Masaru Emoto, Revista Discovery DSALUD, en http://www.dsalud.com/numero78_5.htm.

NEOFONS – Diccionario Enciclopédico, Barcelona, Editorial Ramón Sopena S.A. 1980.

QUIGNARD, Pascal, *"El odio a la música – Diez pequeños tratados"*, Traducción: Pierre Jacomet, Chile. 1998.

RAMOS, Pablo (compilador) en Apuntes de la cátedra de seminario *"La dimensión estética del lenguaje radiofónico""*, UNC, Córdoba. 2005.

RHEIN, Eduard, *"Maravillas de las Ondas. La Radiodifusión y la televisión descritas para todos"*. Barcelona, Ed. Labor, 1943.

ROCHA ITURBIDE, Manuel, *"El Arte Sonoro. Hacia una nueva disciplina"*, en http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/rocha/artesonoro.htm.

ROCHA ITURBIDE, Manuel, *"El Arte sonoro en México"*, en http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/ArteSonoroMexico.html.

SANGUINETI, Susana, *"Estética en la comunicación audio"*, Revista Latina de Comunicación Social, La Laguna (Tenerife), año 4º, no. 37, enero de 2001.

SANGUINETI, Susana, *"La música como símbolo y como signo"*, capítulo perteneciente al presente libro.

SINGER, Francisco L., *"Tratado de electricidad"*, Bs. As., Ed. Hispano Americana, 1965.

TRUAX, Barry, *"Paisaje sonoro, comunicación acústica y composición con sonidos ambientales"*, en http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/truax.html.

VOLK, Jeff, *"Sound Insights"*, Kindred Spirit Magazine, No. 60, año 2002, en http://www.kindredspirit.co.uk/articles/pdf6014-Cymatics.pdf

WESTERKAMP, Hildegard, *"Bauhaus y estudios sobre el paisaje sonoro – Explorando conexiones y diferencias"*, en http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/westerkamp.html.

Capítulo 2: El lenguaje audio

ARNHEIM, Rudolf, *"Estética radiofónica"*, Editorial Gustavo Gili S.A, Barcelona, España. 1980. [Título original: Rundfunk

als Hörkunst. Munich, Alemania 1979.] Versión castellana de Manuel Figueras Blanch.

BALSEBRE, Armand, *"El lenguaje radiofónico"*, Editorial Cátedra S.A, 1994, Madrid.

BALSEBRE, Armand, *"El montaje radiofónico y sus técnicas"*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España; en: http://iris.cnice.mecd.es/media/radio/bloque5/pag4.html

BELLOTO, Rodolfo Luis, *"Voz y Pronunciación en el discapacitado auditivo"*. Bs. As, Argentina. 1983.

BROOK, Peter; *"Provocaciones – 40 años de exploración en el teatro"*. Ediciones Fausto. 1992. CEBRIÁN HERREROS, Mariano, *"Introducción al lenguaje de la televisión - Una perspectiva semiótica"*. Editorial Pirámide S.A, Madrid, España. 1978.

CICALESE, Gabriela y ZUCKER, Daniel, *"Música. Develando los secretos de la música"*, Buenos Aires, Ed. Stella, 2001

HAYE, Ricardo, *"Hacia una nueva radio"*, Buenos aires, Editorial Paidós. 1995.

SERRA, Mariel, *"Diagnóstico y terapéutica de la fonación II - Apuntes de Cátedra"*. Escuela de Fonoaudiología - Facultad de Ciencias Médicas – UNC. Córdoba, Argentina. 1999.

MUÑOZ, JOSÉ JAVIER Y GIL CÉSAR; "La radio: teoría y práctica". Editorial IORTV (Instituto Oficial de Radiotelevisión Española). 2ª Edición, 1994. Madrid, España. Pág. 36.

ORTIZ, Miguel Angel y MARCHAMALO, Jesús, *"Técnicas de comunicación en radio – La realización radiofónica"*. Barcelona, Editorial Paidós, Primera Edición 1994.

PASOLINI, P.P. citado en: CEBRIÁN HERREROS, M, *"Introducción al lenguaje de la televisión – Una perspectiva semiótica"*, Madrid 1978.

SANGUINETI, Susana, *"Estética en la comunicación audio"*. En: Revista Latina de Comunicación Social. La Laguna (Tenerife). Enero de 2001. Año 4º. Número 37

STANISLAVSKI, Constantin, *"La construcción del personaje"*, Editorial Alianza, Buenos Aires, Argentina. Primera Edición, 1994.

TRIBALDOS BARAJAS, Clemente, *"Sonido profesional - Estudios de registro profesional"*, Editorial Paraninfo S.A., 1992, Madrid.

Capítulo 3: El poder comunicativo de la voz

BALSEBRE, Armand, *"Lenguaje radiofónico"*, Madrid, Ediciones Cátedra S.A. 1994.

BOSETTI, Oscar, *"Oralidad y lenguaje radiofónico"*, V Jornadas Universitarias, Fac. Ciencias Humanas, UNRC, 1997.

CIVALLERO,Edgardo, *"Quebrando el silencio"*. Rev. Códice Vol. 2 No. 2. 2006

DELGADO, Luis C, *"Fonoaudiológica 3"*, Tomo 38. 1992

LE HUCHE, Francois, *"La voz"*. Tomo II Cap. I, Ed. Masson, 2004.

ONG, Walter, *"Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra"*, FCE, México. 1980.

RODERO, Emma, *"Locución radiofónica"*, Universidad Pontificia de Salamanca, IORTV, Salamanca. 2003.

VON HUMBOLDT, W. en HAYE, Ricardo *"El arte radiofónico"*, La Crujía, Buenos Aires. 2004.

Capítulo 4: La construcción del texto y el mensaje sonoro: Confluencias sonoras

BALSEBRE, Armand, *"El lenguaje radiofónico"*, Madrid, Ediciones Cátedra S.A. 1994.

IGES, José, *"Arte radiofónico"*, Cuad. Central Rev. TELOS No. 60, Fundac. Telefónica, Madrid. 2004.

LOTMAN, Yuri, *"Estética y semiótica del cine"*, Ed. Sociales, París. 1977.

Capítulo 5: La música como símbolo y como signo

ARANGUREN, José Luis, *"La comunicación humana"*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1967.

ARNHEIM, Rudolf , *"Arte y percepción visual"*, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1962. RUESCH, JURGEN y BATESON, *"Comunicación, la matriz social de Psiquiatría"*, 1ra. ed., Ed. Paidós, Bs. As., 1965.

BERLO, David. *"El proceso de la comunicación"*. El Ateneo Editora. Bs. As., 1977.

CIRLOT, Juan Eduardo. *"Dicccionario de símbolos"*. Ed. Labor. Barcelona, 1978.

DE ANDRADE, Mario. *"Música del Brasil"*. Ed. Kier. Bs As., 1944.

ECO, Humberto, *"La estructura ausente"*. Ed. Lumen Barcelona. 1972.
ECO, Umberto, *"Para una indagación semiológica sobre el mensaje televisivo"*, en Revista de Estética, Instituto di Tella del' Universitá di Torino, Anno XI Fascículo II, 1965.
ECO, Umberto. *"Tratado de Semiótica General"*, Ed. Lumen, Barcelona. 1977.
HENDERSON, Joseph L., *"Los mitos y el hombre moderno"*, en *"El Hombre y sus símbolos"*, Jug Carl, Primera ed., Ed. Biblioteca Universal Caralt, Grafica Diamante, Barcelona. 1977.
MALETZKE, Gerald. *"Psicología de la Comunicación Social"*. 4ta. Ed. Editorial Epoca, Ediciones Ciespal, Quito, Ecuador. 1976.
MUCAROSKY, Jan. *"Escritos de estética y semiótica del arte"*, Ed. Gilli, Barcelona. 1975.
TELLEZ, José Luis, *"Ver y Oír"*, en vides Forum, Nº 8, Ed. Fundación Académica Nacional de Ciencias y Artes del cine y de la televisión.
WATZLAVICK, Paul y otros, *"Teorías de la comunicación humana"*, 1ra. edición, Ed. Tiempo Contemporáneo, Bs. As. 1971.

Capítulo 6: La música: producto cultural

AGUDELO, Graciela. *"La música un factor de evolución social y humana"*. 2003. S/D.
BELTRANDO- PATIER, Marie- Claire. *"Historia de la Música"*, Editorial ESPASA CALPE S.A., España, 2001.
FAST, Julios. *"El Lenguaje del Cuerpo"*. Décima Edición; Editorial Kairos, Barcelona, 1990.
FRITH, Simon. *"Hacia una estética de la música popular. Introducción: El "valor" de la música popular"*. Universidad de Chile, Departamento de Pregrado, Cursos de Formación General. Enciclopedia Encarta. Año 1999 y Año 2005.
FRITH, Simon. *"Música y Vida Cotidiana"* (Ensayo). Revista Cultural Latinoamericana
GUARAGUAO. Año 6, Nº 15, 2002, pp. 9-19.
HEPP, Osvaldo T. *"La Soledad de los Cuartetos"*. Editorial Letra Producciones Gráficas, Córdoba, Argentina, 1988.

Capítulo 7: La estética del sonido

ALONSO, M.; *"El entorno sonoro. Un Ensayo sobre el Sonido Medioambiental"*. Febrero de 2003. En www.ccapitalia.net.

BALSEBRE, Armand. *"El lenguaje radiofónico"*. Ediciones Cátedra, Barcelona, 1994.

CAMACHO, Lidia; *"Estancias Sonoras"*. Laboratorio de Experimentación Artística Sonora Mayo 2006.

DE LA REVILLA, Manuel; ALCÁNTARA GARCÍA, Pedro; *"Principios generales de literatura e historia de la literatura española"* en Biblioteca Virtual Cervantes.

DIEZ DE LA CORTINA, Elena; *"Kant, teoría y praxis"*. En www.cibernous.com

FERNANDEZ GONZALEZ, Eduardo; *"El ruido en la música"*. Diciembre 2005. En www.culturanocturna.com

FRATICOLA, Paola L., Recopilación de contenidos del libro *"Estética, historia y fundamentos"*, Monroe C. Beardsley, John Hospers. En www.imageandart.com

Gacetilla de prensa: *"Instalación Sonora en el Museo Emilio Caraffa"*, Agencia Córdoba Cultura. 24/07/2003.

GAITÁN RIVERA, Jorge Romeo; *"La estética filosófica en la Música Folklórica"*. En www.monografias.com

HAUSMAN, Carl; BENOIT, Philip; O'DONELL, Lewis B.; "Producción en la radio moderna" (Quinta Edición). México DF, Internacional Thompson Editores SA. 2001

HAYE, Ricardo. *"Sobre Radio y Estética. Una Mirada desde la Filosofía del Arte"*, Rev. Convergencia, 2000, nº23, pp104)

KÁROLYI, Ottó; *"Introducción a la Música"* en Enciclopedia Salvat de Los Grandes Compositores. Salvat S.A. de Ediciones, Pamplona, 1987.

KATHARINE Norman; *"La Música del mundo real como audición Compuesta"*. Contemporary Music Review 1996, Vol. 15, Parts 1-2. Traducido por Grupo Paisaje Sonoro. En www.eumus.edu.uy

KLEIN, Artur; *"Física, Maravillas de la Ciencia"*. Bogotá Colombia, Osiris Editores, 1990.

KOSTELANETZ, Richard; *"John Cage, promotor de la conciencia revolucionaria"*, Publicado originalmente en Usa: revolución cultural, Bs. As., 1972, Rodolfo Alonso Editor. En www.temakel.com

LANZIERI, Silvano; *"Osvaldo Pugliese - Cien años de arte y compromiso"*. Especial para Argenpress.info - 25/07/2005

LEWIN RICHTER, Andrés; *"La música electroacústica en España"*. Revista Electroacústica. 1998. En www.uam.es

LEXIS 22 Vox, Diccionario Enciclopédico, Fasc. 20. Editorial Círculo de lectores. Barcelona España, 1980.

MATTELART, Armand y MATTELART, Michelle; *"Historia de las Teorías de la Comunicación"*. Editorial Paidós, 1ra. Ed. París, 1995.

MIYARA, Federico; *"El sonido, la música y el ruido"*. En Tecnopolitan, Marzo-Abril 2001.

MUÑOZ, Pablo, OCHOA, Roberto; *"El Diccionario Musical*". En www.guitarraonline.com.ar

NIETZSCHE, Friedrich ; *"El Nacimiento de la Tragedia"*. Alianza Editorial, Madrid. 1973.

ORTIZ, Gabriela; *"La filosofía Zen en el trabajo de John Cage como antecedente y generador de 4¨33" "*. UNAM, México.

PARDO SALGADO, Carmen; *"Las formas del silencio"*. Universidad de Castilla La Mancha, en www.uclm.es

RAMIREZ, José Luis; *"El Significado del Silencio y el silencio del Significado"*. Ponencia publicada en Castilla del Pino, Carlos (Compilador). El silencio. Madrid: Alianza Editorial, 1992.

ROCHA ITURBIDE, Manuel; *"La Instalación sonora"*. Universidad de Castilla La Mancha, en www.uclm.es

ROCHA ITURBIDE, Manuel; *"El Arte Sonoro. Hacia una nueva disciplina*". Feb. 2004. En www.ccapitalia.net

RUSSOLO, Luiggi; *"El arte de los ruidos. Manifiesto Futurista"*. 1913 En www.uclm.es

SCHAFER, R. Murray; *"Hacia una educación sonora 100 ejercicios de audición y producción sonora"*. México 2006. En www.radioeducacion.edu.mx

TAIT, Eugenio, "*Filosofía Crítica Trascendental*" 2000. En www.filosofiacuba.com

Técnicas Estructurales XX-XXI En www.tuobra.unam.mx

TRUAX, Barry; *"Paisaje Sonoro, Comunicación Acústica y Composición con Sonidos Ambientales"*. Publicado en: Contemporary Music Review 1996, Vol. 15, Part 1.

VILLEGAS YDUÑATE, Sidarta; *"Guillermo Villegas: Su estética de ficción"*. Octubre 2006. En www.palabrasmalditas.net

WERNER, Hans-Ulrich; *"Tres Instantáneas sobre el Paisaje sonoro"*. Agosto 2002. En www.eumus.edu.uy

Capítulo 8: Estética, lenguaje y religiosidad

BAJTIN, Mijail. *"Estética de la creación verbaL"*. Siglo XXI. México, 1985.

BATAILLE, George. *"Teoría de la religión"*. Ed. Taurus. Madrid, 1981.

CASULLO, Nicolás. *El lenguaje* en apuntes del Prof. Maestría de Comunicación y Cultura Contemporánea. CEA-UNC. 1998/2000.

CASULLO, Nicolás. *Johan Gottfried Herder y el movimiento del Sturn und Drang*, Enrique Marti. Maestría de Comunicación y Cultura Contemporánea. CEA-UNC. 1998/2000.

COOMARASWAMY, Ananda, *"Belleza Luz y Sonido"* en Symbolos, Revista internacional de Arte-Cultura-Gnosisa. www.geocities.com.symbolos

DE ANDRADE, Mario. *"Música del Brasil"*. Ed. Kier. Bs As., 1944.

Capítulo 9: Estética en la comunicación audio

ARHEIM, Rudolf. *"La estética radiofónica"*. Ed. Gilli. Barcelona, 1980.

BAJTIN,Mijail. *"Estética de la creación verbal"*. Siglo XXI. Méjico, 1985.

ECO,Umberto. *"Tratado de semiótica general"*. Ed. Lumen. Barcelona, 1977.

----- *"La estructura ausente*. Ed. Lumen. Barcelona, 1972.

----- *"Para una indagación semiológica del mensaje televisivo"*, en Revista de Estética, Instituto di Tella del Universitá di Torino, Anno I , Fascicolo II, 1966.

MUCAROSKY,Jan. *"Escritos de estética y semiótica del arte"*. Ed. Gilli. Barcelona, 1975.

MIER,Raymundo. *Radiofonías hacia una semiótica itinerante*. Colec. Ensayos. Universidad Autónoma Metropolitana. México, 1987.

Capítulo 10: El paisaje sonoro: Como una canción

CAMACHO, Lidia. *"Caminos del arte sonoro"*. Radio Educación, 2006.

CARLES, José Luis, *"Identidad sonora urbana"*, en http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/carles.html

HAYE, Ricardo M., *"El arte radiofónico: algunas pistas sobre la cons-*

titución de su expresividad", Bs. As, Ed. La Crujía. 2004.
IGES, José, *"Soundscapes: Una aproximación histórica"*, en http://www.sonoscop.net/sonoscop/soundscape/igess.html.
ROCHA ITURBIDE, Manuel, *"El Arte sonoro en México"*, en http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/ArteSonoroMexico.html.
SCHAFER, Murray. *"Hacia una Educación Sonora: 100 Ejercicios de Audición y Producción Sonora"*. México, CONACULTA: Radio Educación, 2006.
SCHAEFFER, Pierre. *"Tratado de objetos musicales"* , Ed. Cast: Alianza Editorial, Madrid, 1966.
WESTERKAMP, Hildegard, *"Bauhaus y estudios sobre el paisaje sonoro – Explorando conexiones y diferencias"*, en http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/westerkamp.html
WRIGHTSON, Kendall. *"An Introduction To Acoustic Ecology"*. The Journal of Acoustic Ecology, Volume 1, 2000.

Capítulo 11: El feature radiofónico: estética y realidad

ESTÉVEZ TRUJILLO, Mayra. *"Estudios Sonoros desde la Región Andina"*. Centro Cultural Oído Salvaje. UIO-BOG Quito-Ecuador/Bogotá-Colombia. 2008
GUTIÉRREZ, C. Centro de Producciones Radiofónicas CEPPAS. Recuperado el 22 de Agosto de 2016, de https://cpr.org.ar/article/el-documental-sonoro-no-contemos-mostremos/
HAYE, Ricardo, *"Hacia una nueva radio"*. Buenos Aires,Paidós. 1995.
IGES, José. *"Arte Radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión"*. Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid. 1997
LECHUGA OLGUÍN, Karla. *"El documental sonoro: una mirada desde américa latina"*. Ediciones del Jinete Insomne, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. 2015
RAMOS, Pablo. *"El documental radiofónico"*. Escuela de Ciencias de la Información. Universidad Nacional de Córdoba,2008.

Capítulo 12: Radio Negra

BAJTIN,M. *"Estética de la creación verbal"*. Ed. Siglo XXI. México, 1985.

Acerca de los autores

Los sistemas expresivos y la estética del lenguaje audio

Susana Sanguineti

Directora de la Colección Vocación de Radio. Docente, investigadora y creativa del lenguaje audio. Fue profesora de las cátedras de radio de las universidades nacionales de Córdoba y Río Cuarto. Actualmente asesora equipos de investigación y extensión universitarias y es profesora de la Universidad Siglo 21 en Córdoba.

Marta Pereyra

Doctora en Comunicación, directora del Programa de Extensión desde las Cátedras "Extender las aulas" y del Equipo de Investigación SECYT-UNC "Investigación y Producción de Prácticas de Audiodescripción". Es profesora Asociada del Taller de Lenguaje II y Producción Radiofónica y profesora Adjunta de la Cátedra Producción Radiofónica de la Facultad de Ciencias de la Comunicación (UNC). Autora y compiladora de publicaciones sobre los temas: lenguaje sonoro - radio y convergencia digital - curricularización de la extensión universitaria – interdisciplina - formación de comunicadores.

Germán Abraham

Licenciado en Comunicación Social, músico. El capítulo es un fragmento del Trabajo Final de la Licenciatura en Comunicación Social titulado "Coyunturas musicales. Audio Experimental" dirigido por la Lic. Susana Sanguineti en el año 2008. FCC (ex ECI) – UNC. Disponible en Biblioteca de la FCC.

Pablo Alvarez, Evangelina Giró, Natalia Herrera,
Fanny Marconetto, Leticia Pou,

Licenciados y Licenciadas en Comunicación Social. El capítulo es el Trabajo de investigación bibliográfica realizado

para cumplimentar los requisitos de Adscripción a la Cátedra Producción Radiofónica dirigidos por la Lic. Susana Sanguineti en el año 2007. FCC (ex ECI) – UNC.

Nieves Baigorrí Grimaux

Licenciada en Fonoaudiología. Escuela de Fonoaudiología, Facultad de Ciencias Médicas (UNC). Directora del Centro de Rehabilitación Interdisciplinaria "Re-habilitar" (Chilecito, La Rioja). Tallerista, capacitadora y ponente en eventos profesionales y científicos nacionales.

Virginia Mora, Olga Pérez Bracesco, Analía Sosa

Licenciadas en Comunicación social. El capítulo es un Fragmento del Trabajo final de la Licenciatura en Comunicación Social titulado "El lenguaje audio" dirigido por la Lic. Susana Sanguineti en el año 2005. FCC (ex ECI) – UNC. Disponible en Biblioteca de la FCC.

Melanie Niemiec

Licenciada en Comunicación social. El capítulo es un fragmento del Trabajo Final de la Licenciatuira en Comunicación Social titulado "Persona. Propuesta de serie de microdocumentales radiofónicos para la concientización y sensibilización en problemáticas de género" del año 2017. FCC-UNC. Disponible en http://eci.biblio.unc.edu.ar/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=7322&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Melanie

Hugo Pizarro, Sergio Sosa

Licenciados en Comunicación social. El capítulo es un Fragmento del Trabajo Final de la Licenciatura en Comunicación Social titulado "La música, producto cultural" dirigido por la LIc. Susana Sanguineti en el año 2007. FCC (ex ECI) – UNC. Disponible en Biblioteca de la FCC.



Impreso por Editorial Brujas • agosto de 2019 • Córdoba–Argentina